This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

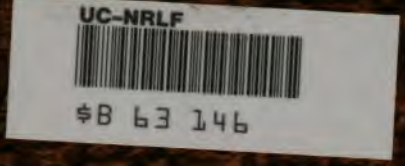
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PF
3420
L6



YC 52655

Otto Bremer.
Von Kf.
Nov. 01.

·FROM·THE·LIBRARY·OF·
·OTTO·BREMER·

Ein Mahnwort

an alle

Deutschen.

Lerne reden!

Praktische Winke

zur

Erhaltung, Kräftigung

und

Veredlung der Sprechstimme

von

Rudolf Lorenz

Regisseur

Direktor der „Halleschen Rede- und Schauspielkunstschule".

Halle a. S.,

Druck und Verlag von C. A. Kaemmerer & Co.

1898.

PF342.
L6

BREMER

UNIV OF
CALIFORNIA

Vorwort.

Vor ungefähr Jahresfrist wurde ich von mehreren Seiten, namentlich auch von Schulmännern, veranlaßt, meine Erfahrungen als Lehrer der Redekunst zu veröffentlichen und für die weitesten Kreise die Grundzüge meiner Lehrmethode zu entwickeln.

Diesem Verlangen entsprach ich durch die vorliegende Arbeit, die zuerst im Herbst vorigen Jahres als „Zwei Vorträge über die „Kunst der Rede“ in den halleschen Lehrervereinigungen“ unter Benutzung von Modellen und Tafeln publiziert wurde.

Der Kenner wird leicht ersehen, daß die Methode, selbstverständlich unter Benutzung der bereits von anderen für die Redekunst gewonnenen Resultate, hauptsächlich eigene Wege geht und z. B. in der „Registerbildung“ und in der Analyse von Dichtungen für Vortragszwecke zum größten Teil „Neuland“ bebaut. Doch -- die Studie mag für sich selber sprechen.

Erwähnen will ich noch, daß in den halleschen Volksschulen, in denen einige meiner Schüler und Schülerinnen als Lehrer meine Methode anwenden, die betreffenden Klassen sich durch gutes Sprechen und bessere Rechtschreibung auszeichnen und bereits die Aufmerksamkeit der inspizierenden Behörden erregt haben.

Alle halleschen Volksschulen und einige Mittelschulen nahmen Veranlassung durch mich in strenger Anlehnung an den Lehrstoff vor den Klassen der Ober- und Mittelstufe Dichtungen und Prosastücke rezitieren zu lassen und beabsichtigen diese Vorträge zu einer ständigen Einrichtung zu machen.

M87932

Es ist mir ein Bedürfniß, den Leitern dieser Schulen, den Herren Rektoren Götze, Grothe, Dr. Maennel und Dr. Wohlrabe anläßlich ihres bahnbrechenden Eintretens für die Pflege des guten Sprechens an dieser Stelle den gebührenden Dank zu sagen.

Wenn das Büchelchen im stande sein sollte, der korrekten Aussprache und weiterhin den reichen Schätzen deutscher Dichtung neue verständnisvolle Freunde zuzuführen, dann ist sein Zweck erreicht und seine Berechtigung erwiesen.

Halle a. S., im März 1898.

Der Verfasser.

UNIV. OF
CALIFORNIA

Bedeutung der Redekunst für die Gegenwart.

Die deutsche Sprache in ihrer allgemein anerkannten Form als reines Hochdeutsch, wie es die Schriftsprache entwickelt hat, ist das kostbarste nationale Bindemittel der deutschen Stämme. Seit den Tagen der Lutherschen Bibelübersetzung und namentlich seitdem Klopstock seiner Leier ungeahnt schöne Töne entlockte, ist unsere Sprache Gegenstand eifrigster Weiterbildung geworden. Die edelsten Geister des Volks setzen ihr heißes Bemühen ein, um die Schönheit der Form zu erhöhen, die Plastik des Gedankens zu verschärfen und in der gegenseitigen Durchdringung beider Faktoren die Kunstwahrheit zu erzielen. Die Intuition des Dichters förderte aus den erzkräftigen Gängen der Phantasie immer neues Gold zu Tage. Mit der Verfeinerung des seelischen Auges und Ohrs mehrte sich der Farben- und Klangreichtum der Sprache, im Niederschlag der Dichtung. Es waltete dabei das Prinzip gesunder Entwicklung ob, das wir auf allen Arbeitsgebieten des menschlichen Geistes beobachten. Die poetischen Schöpfungen unserer Meister sind zum Gemeingut des Volkes geworden und deshalb scheint der Schluß berechtigt: zu den Resultaten deutscher Erziehung gehört selbstverständlich die korrekte Wiedergabe von Dichtungen; besonders da man in Deutschland die musikalische Schulung der Stimme stark betont.

Sehen wir zu:

Die Bekanntschaft mit der Sprech- und Vortragstechnik vermutet man an ehesten beim Dichter, dessen Genius uns den Blick in die Region der Sprachschönheiten öffnet.

Wir haben Kunde, wie und mit welchem Erfolge Schiller in Mannheim seinen „Fiesko“ las; er sprach derartig schlecht, daß die Zuhörer, soweit sie sich nicht bereits vor Schluß der

Vorlesung entfernt hatten, das nur zum teil gehörte Drama als „lauter erbärmliches, schwulstiges, unsinniges Zeug" bezeichneten. Erst nach der eigenen Lektüre änderte der Regisseur Meyer, in dessen Hause Schiller gelesen hatte, sein Urteil ab; er sagte zu Schiller's Freunde Streicher: Sie haben Recht, Sie haben Recht! Fiesko ist ein Meisterwerk und weit besser bearbeitet als die Räuber. Aber wissen Sie was Schuld war, daß ich und alle Zuhörer es für das elendeste Machwerk hielten? — Schillers schwäbische Aussprache und die verwünschte Art, wie er alles deklamiert. Er sagt alles in dem nämlichen, hochtrabenden Ton her, ob es heißt: „er macht die Thür zu", oder ob es eine Hauptstelle seines Helden ist."

Und eben nach jenem Durchfall als Deklamator hegte Schiller die Absicht Schauspieler zu werden, denn „eigentlich könne doch niemand so deklamieren wie er".

Das gleiche Unvermögen ist bei vielen zeitgenössischen Dichtern wahrzunehmen; das kann man am besten in litterarischen Kreisen beobachten, in denen Männer von anerkannter Bedeutung ihre eigenen Dichtungen vorlesen.

Fehlt die Sprechkunst schon bei den berufenen Sprachbildnern, so darf sie bei den vom Dichter empfangenden Hörern — und sie bestehen aus dem gesammten Volke — garnicht erst vermutet werden. So ist's in der That; das ganze Volk, hoch und niedrig, gebildet und ungebildet, befindet sich in Unkenntnis über das Wesen und die Mittel der Sprechkunst. Die Kunst des Gesanges hat längst Heimatsrecht in Deutschland gefunden, ist in's Volk gedrungen, wie kein anderes Kulturmittel — die Sprechkunst steht noch immer an der Pforte und blickt sehnsüchtig nach ihrer bevorzugten Schwester hin. Zwar ist sie in höherem Grade als die Musik mit dem Volke verwachsen, begleitet es vom ersten Lallen des Kindes bis zum letzten artikulierten Laut des Sterbenden, drückt Freud' und Leid, Jubel und Verzweiflung aus, kurz: für jede Gemüts- und Geistesregung ist die Sprache der treue Vermittler; aber Gewohnheit macht den Menschen stumpf gegen seine beste Freundin — nur schlechthin Verkehrsmittel ist sie der überwiegenden Mehrzahl noch, nichts weiter!

Ein Verkehrsmittel, sagen wir eine Münze, erfüllt auch abgegriffen und seines ursprünglichen Glanzes beraubt seinen Zweck. Das trifft auch beim Sprechen zu. Der Handelsverkehr wird nicht stocken, selbst wenn die Handelnden wie Raben krächzen; der körperliche und nicht minder der geistige Arbeiter kann auch ohne gutes Sprechen auskommen — ob er nicht in vielen Fällen einen nachweisbaren Nutzen aus der Redekunst ziehen würde, soll zunächst unerörtert bleiben — wenn die Rede eben platterdings nur Verkehrsmittel sein soll; sie ist jedoch mehr. Alle Berufsklassen versammeln sich nach des Tages Last und Mühe im fröhlichen Verein zur Pflege des Gesanges; dazu zwingt sie der urdeutsche Zug zur Kunst. Warum überträgt sich diese Kunstübung nicht auch auf die Sprache? Das Reinlichkeitsgefühl sollte den Kulturmenschen schon zwingen, das staubige Werktagsröcklein auszuziehen und im Sonntagswamms den friedlichen Abend zu genießen in veredelnder Kunstausübung. Hat doch das Ohr, das auf dem wüsten Markt bis zum Überdruß von Dissonanzen gequält worden ist, ein Anrecht darauf, reingestimmte Akkorde zu vernehmen und an den Zaubermelodien sich zu erlaben, die unsere Dichtung in schier unerschöpflicher Fülle darbietet. Das menschliche Stimminstrument ist so recht geeignet — trotz seines komplizierten, kunstvollen Baues, der den Kenner zur Bewunderung hinreißt, — solcher idealen Hausmusik zu dienen; jedermann besitzt es, jeder vermag darauf zu spielen, wenn er auf Grund von Unterweisungen gelernt hat, sich von dem Zopf frei zu machen, als ob dazu — ich spreche ausdrücklich von der häuslichen Redekunst — ein undefinierbares Talent Voraussetzung sein müsse.

In Wirklichkeit steht das Schatzkästchen der Dichtung unbenutzt und staubbedeckt im Winkel und trotz der Arbeit, die seitens der Schule aufgewandt wird, um durch umschreibende Erklärung die poetischen Schönheiten zu beleuchten, ist das Wesen z. B. der Lyrik dem Verständnis weiter Kreise verschlossen; dem Schüler erscheint nur das Skelett; das blühende, schönlinige Fleisch sieht er nicht. Die berückende Schönheit der Wortmelodie, die duftige Tonmalerei, die Zauber des Rythmus sind ihm un-

vermittelt und deshalb fremd geblieben. Wird in einzelnen Fällen der Reiz einer Dichtung vom inneren Ohr, der Ohrphantasie, empfunden, so geschieht es immer unbewußt, als unklares Gefühl, das wohl angenehm anregt, aber sein Wesen in Dunkel hüllt. Die Buchdruckerkunst hat doch ein Übel im Gefolge gehabt, das stumme Lesen, und dadurch die lebendige, natürliche Vermittelung von Mund zu Ohr ausgeschaltet. Die Vokabeln unserer Sprache, namentlich die Substantive, sind in ihrer graphischen Darstellung zu lieben vertrauten Bildern geworden; der Kulturmensch hat sich so sehr an diese Wortbilder gewöhnt, daß das Auge an Stelle des Ohrs getreten ist, und die Augenphantasie die Ohrphantasie abgelöst hat. Wem wäre es nicht ein Genuß, mit einem abgegriffenen, lieben Buche behaglich im Winkel zu sitzen und durch Vermittlung des Auges die Phantasie zum Fluge anzuregen! Da blühen z. B. aus den gleichmäßigen, schwarzen Lettern dunkle Wälder auf, die auf weißen Hügeln am Meeresstrande sich erheben; ein Rauschen geht durch die Kronen und vermischt sich mit dem Brausen der See zu einem Akkord von bezwingender Macht für das Menschengemüt.

Es ist gut, durch das Auge die Bilder vom Walde, den Hügeln, und dem Meeresstrande in der Phantasie zur inneren Anschauung zu wecken; wie aber kann das Brausen der See, das Waldesrauschen durch bloßes Ablesen mit dem Auge zur Versinnlichung kommen, um in uns verwandte Saiten erklingen zu lassen? Der Sprechkünstler vermag es, weil er gleich dem Komponisten seine Partitur zu hören versteht. Dem Laien fehlt die Wortmelodie, er kann nicht Ton um Ton einfach vom Notenblatt ablesen. Die graphische Wiedergabe der Sprache ist überdies ärmlich; eine große Zahl akustischer Werte deutet sie nicht an, der Phonetiker sieht sich deshalb gezwungen, neue Methoden der Lautnotierung zu ersinnen. Dieser Umstand fordert doppelt stark zum Sprechen auf. Es wollen die Konsonanten in ihrer weit über unser Lautsystem übergreifenden Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit als Geräusche oder als Verbindung von Klang und Geräusch — soll von einer Stimmung die congeniale Empfindung erzeugt werden — nicht gelesen, sondern gesprochen

werden. Die den Tiefen der Seele entspringende Modulation, die mit Hilfe der Vokale die Melodie des Wortes ausmacht, verkümmert beim bloßen Lesen. Den berufenen Hütern des deutschen Sprachschatzes muß die ernste Warnung zugerufen werden: Sorgt um das gesprochene Wort; wendet einen Teil der Fürsorge, die Ihr der abstrakt-wissenschaftlichen Seite zuwendet, auf das Studium der lebendigen, gesprochenen Rede; hebt den Dualismus von „Sprache und Sprechen“ auf! Kunst und Wissenschaft können hier zum Besten der Nation sehr gut Hand in Hand gehen. Bisher hat die Wissenschaft in dieser Sache den ersten Schritt gethan; in der Phonetik sind wertvolle Ansätze zur Erforschung und wissenschaftlichen Erkenntnis der Sprache als Sprechen geboten. Nun sollte die Kunst folgen und nachdem sie sich auf Grund physiologisch-phonetischer Studien aus den Fesseln empirischer Anschauung befreit hat, aus ihrem Wissenbereich die Kunstgesetze beisteuern, die sich nach und nach aus praktischer Thätigkeit als fester Wissenskern ergeben haben. Dieses Resultat als Einschlag, mit dem Aufzug wissenschaftlicher Forschung und Kritik verbunden, muß ein brauchbares Gewebe bilden, das dem Volke in greifbarer Gestalt vorliegen kann.

Die Schule, insonderheit die Volksschule, wird dann ohne Zweifel gern die gewonnenen Resultate verwenden, eine rückständige Kulturarbeit zu vollbringen. Diese Arbeit ist von weittragender Bedeutung und eröffnet ungeahnte Perspektiven; denn in der Obhut der Schule entwickelt sich die Zukunft, sie beeinflußt das spätere Leben ihrer Zöglinge nach der gesundheitlichen, sittlichen, ästhetischen und socialen Seite hin. Nach allen diesen Richtungen hin erweist sich die Pflege der Sprechkunst als Helferin; ihr wohnt eine mächtige erzieherische Kraft inne. Über die sittliche und ästhetische Wirkung geläuterten Sprechens zu reden, hieße Eulen nach Athen tragen; wohl aber muß über die sanitären Folgen etwas weniger Beachtetes mitgeteilt werden.

Die Gesundheit, zunächst des Kehlkopfs und der Rachenhöhlenschleimhäute, der Lungen und damit des Gesamtorganismus wird gekräftigt und erhalten. Trotz der Freude, die mir das gellende Triumphgeschrei spielender Jungen stets bereitet, wenn

ich, in verwandte Jugenderinnerungen versunken, der hoffnungsvollen, muskel- und willenskräftigen Jugend zuschaue, ist mir der Gedanke immer schmerzlich gewesen, daß hierbei so manches Stimmmaterial durch Ueberreizung vernichtet wird. Die menschliche Stimme ist, und besonders in der Jugend, sehr elastisch, aber was hier oft an krampfhaftem Gebrauch der Kehlkopfmuskeln geboten wird, übersteigt jedes Maß! Was Lungen und Zwerchfell an Kräftigung gewinnen, geht an Stimmmetall und Klangfülle verloren. Bei sachgemäßer Schulung müßten derartige Exzesse im Stimmgebrauch vermieden oder eingeschränkt werden.

Emil Palleske hat im ersten Kapitel seiner „Kunst des Vortrags" auf die sanitären Vorteile des Zungen-„r" hingewiesen und das in vielen Gegenden heimisch gewordene Gaumen-„r" auf's entschiedenste und in überzeugender Weise verurteilt. Durch konsequente Übung des Zungen-„r" wäre die Schule im Stande manchem Rachenkatarrh vorzubeugen und überdies eine Sprachreinigung vorzunehmen; denn der tückische Geselle, das Gaumen-„r", ist undeutsch, ist französischen Ursprungs und ist als Modesache zu uns herübergekommen.

Die Dialekte, deren größere Betonung neben dem Hochdeutschen jedem Freunde der Deutschen Volksseele wünschenswert erscheinen muß, weil sie den mutterkräftigen Nährboden bilden für die Modulation als Ausdruck des gemütlichen und geistigen Pulsschlages heimischen Fühlens nnd Denkens, und die durch wortbildnerische Thätigkeit den Sprachreichtum vermehren, sie haben hie und da gesundheitsschädigende Einflüsse gezeitigt.

Im berliner Dialekt, oder besser Jargon „treten zwei Sprecharten scharf hervor: die „Rixdorfer" Sprache und die der nördlichen und östlichen Stadtbezirke; in den Markthallen kann man beide hören. Der „Rixdorfer" verleiht seiner Sprache gern einen renommierenden Charakter mit einer großen Dosis Rauheit gemischt. Er erzielt diese Wirkung durch anstrengendes Hinabdrücken des Schildknorpels und verhindert eine klangvolle Tongebung durch übermäßige Spannung der Stimmbänder, die sich nun nicht zum normalen Stimmritzenschluß zusammen stellen. Infolge des tiefen Kehlkopfstandes erweitert sich die Rachenhöhle

und die Stimme erhält einen dumpfen Klang. Oft begegnet man aus diesen Gründen einer chronischen Heiserkeit.

Der Trompetenton des nördlichen und östlichen Berlins ist vielleicht in Beziehung zu bringen zu dem Kommandoton des Militärs, das seit jeher in der Metropole des Soldatenstaates dominierte. Der Trompetenton bedeutet ein Abweichen von der Norm nach anderer Richtung: die Stellknorpel schließen in Verbindung mit den Stimmbandmuskeln die ganze Stimmritze krampfhaft zu; die in der Luftröhre angesammelte Luftmenge sprengt den Stimmritzenverschluß, wobei ein scharfer Blählaut hörbar wird; im selben Augenblicke schnellt der Schildknorpel ebenso nach oben und zurück, wie er bei der „rixdorfer" Sprechweise nach unten und vor ging; daher die auf die Dauer stimmverwüstende, stete hohe Brusttonlage der Berliner.

Die Mundfaulheit des Niederdeutschen, der die Zähne wenig von einander entfernt, die Zungenmuskeln wenig benutzt, ist zwar keine direkte Schädigung des Körpers, kann aber in den mit anhaltendem Sprechen verbundenen Berufen gleichwohl leicht zu Erkrankungeu des Sprechapparats führen. Der Hauptfehler ist die aus der Indolenz der Sprechwerkzeuge resultierende Monotonie, der Mangel einer lebhaften Modulation; denn letztere beansprucht zu Vermittlern eine leicht arbeitende Muskulatur, sowie die volle Ausnützung des Ansatzrohrs und seiner Eigentöne.

Kein Vorzug für die Gesundheit ist der unnatürliche Druck beim Vokaleinsatz, den der West- und Ostpreuße anwendet, um seine feste Meinung kund zu thun. Dieser durch Octaven während eines Vokales hinunter gleitende Ton, mit seiner Bevorzugung des falsch erzeugten Kopftones, ist für dauernde Redeanstregungen nicht geschaffen, weil er nur eine Steigerung in die höchsten Fistelregionen hinein zuläßt und das Brustregister in seinen tiefen Lagen seltener benutzt.

Die unschöne nasale Wiedergabe der Vokale seitens mancher oberdeutschen Stämme kann nur von dem als ein Fortschritt begrüßt werden, der die musikalische Bedeutung des gesprochenen Wortes unterschätzt und in dem fehlenden Verschluß zwischen Schlundschnürer und Gaumensegel einen Vorteil erblickt.

Diese Beispiele von schädigenden Einflüssen des Dialekts beweisen, wie schon beim Gebrauch der Sprache, lediglich als Verkehrsmittel, ein Eingreifen der Schule zum allgemeinen Vorteil ausschlagen würde. Lassen wir die körperlich arbeitenden Volksklassen außer Acht und betrachten wir den geistigen Arbeiter. Das Medium einer wohlgebildeten Sprache in Konstruktion und Sprechart, läßt den Grad seiner Intelligenz erkennen, ist sein Erkennungszeichen. Was von den Wirkungen eines falschen Sprechens im Ganzen gesagt ist, steigert sich bei berufsmäßiger Sprechanstrengung wesentlich. Die Begriffe „Kanzel- und Katheder-Krankheit" haben hierin ihre betrübende Ursache. Niemand verachtet ungestraft die Natur und es ist nur verwunderlich, daß der Schaden am eigenen Leibe noch nicht energischer zur Bekämpfung der Leidensursachen geführt hat. Wenn erst an den Hochschulen und Seminarien die Pflege der Sprechkunst die nötige Beachtung erfährt, wird die Statistik der Halserkrankungen eine bedeutend kleinere Ziffer aufweisen, als gegenwärtig und der Staat sich die Kräfte seiner Lehrer und Beamten länger erhalten.

In sozialer Hinsicht participieren alle Volksschichten an den Segnungen einer vom Schlendrian befreiten Rede. Ein beträchtlicher Prozentsatz der Gegenwartsarbeit gilt mit Recht den sozialen Problemen. Durch Wort und Schrift sucht man die Schäden zu erweisen, die im Laufe der Zeiten aus den verwickelten Verbindungen der arbeitenden Menschheit untereinander und mit den Bessergestellten entstanden sind. Die Konkurrenz im Kampf ums Dasein ist überall in riesiger Weise gesteigert worden und die Kämpfer suchen jedes Vorzuges teilhaftig zu werden, der ihnen den Vorrang sichert. Die Divergenz zwischen dem praktischen Leben und der Redekunst mag im ersten Augenblick so groß erscheinen, daß keinerlei Verbindung unserm am Hergebrachten haftenden Sinne denkbar ist. Und doch ist diese Verbindung nicht nur möglich, sondern gegenwärtig sogar geboten und sie wird mit der fortschreitenden Zeit mehr und mehr Nachdruck erfahren.

Wir werden später sehen, daß der methodischen Übung der Redekunst ein erzieherisches Moment eigen ist, indem sie lehrt,

dem Gedanken eine in jeder Beziehung gleichwertige plastische Form durch das gesprochene Wort zu geben. Die geforderte Gleichzeitigkeit von Denken und Sprechen bedingt ein strammes Concentrieren auf einen Punkt, und hat also zur Folge eine absolute Klarheit der Anschauung und damit ist eine Bereicherung der Phantasie eng verknüpft. Die stete Kriegsbereitschaft des Gehirns verhilft somit zur klaren Formulierung der Gedanken; sie entwickelt den Stil.

Jemand der seine Eindrücke von der Umgebung, dem Leben, der sinnlichen und geistigen Welt durch das Medium des Denkens — das wiederum durch eine energische Zucht der Rede gestärkt ist, — deutlich sichten kann, ist zweifellos mehr geeignet im Lebenskampf zu siegen, als der Ärmste, dessen intellektuelle Bethätigung verkümmert auftritt. Der praktische Nutzen für den Einzelnen ist danach leicht weiter zu verfolgen.

Ein soziales Zeitalter drängt auf ein gesteigertes Gemeinschaftsleben. Was die einzelne Kraft nicht vollbringen kann, vermag das zielbewußte Zusammenwirken Vieler. Dabei ist wieder die Rede der Vermittler, dessen Qualität Gewinn oder Verlust bedeutet. Im Mittelpunkt der hellenischen Kultur in Athen wurde die Rethorik nicht verachtet und diejenige politische Partei Deutschlands, die aus natürlichen Gründen sich nach neuen Kampf- und Agitationsmitteln umsehen muß, die Sozialdemokratie, übt, wie ich hörte, ihren Nachwuchs durch regelrechte Disputierübungen.

Strenge Sachlichkeit ruft in dem geistig disziplinierten Manne stets eine warme Anerkennung des Verstandes hervor; aber nur das subjektive Empfinden des Sprechers führt zu der alles Kalte schmelzenden Begeisterung. Erst wenn sich der objektive Redner zur subjektiven Persönlichkeit umwandelt, die den Hörer mit Allgewalt in ihren Bann zwingt, wird eine volle Ausnützung der Sprache erreicht werden. Dies Resultat erzielt ohne Rest nur das geschulte Sprechen.

Dem häufig gehörten Einwand: „Ich habe keine Zeit zu dererlei, weil näherliegende Arbeit drängt", wohnt wenig Beweiskraft inne. Das Verhältnis von direkter zu indirekter Wichtigkeit einer Sache ist gänzlich der subjektiven Auffassung unterworfen.

Ein weitblickender Mensch wird logisch so folgern: Das Nächste ist meine Gesundheit; die körperliche Tüchtigkeit zum Beruf steigert mein Können und dessen Ausstrahlungen verursachen Freude, Fortschritt, Anerkennung.

Der zweite Einwand: „Wenn der Unterricht in der Vortragskunst nach absehbarer Zeit beendet ist, verliert sich das Gelernte im täglichen Leben mit Falschsprechenden wieder; es lohnt nicht die gebrachten Opfer an Zeit und Geld" sollte eigentlich garnicht vorgebracht werden; er ist hinfällig, denn sprechen ist noch nicht gleich vortragen. Hier ist an keine Vortragskunst im engeren Sinne sondern an die Übertragung des kunstgerechten Sprechens ins tägliche Leben gedacht. Wiederum der feinsinnige Emil Palleske, der künstlerisches Vermögen mit poetischem Tiefblick und wissenschaftlicher Erkenntnisschärfe harmonisch vereinigt, erzählt einen Fall von Fernwirkung geschulter Sprechart auf das praktische Leben in sozialer Hinsicht. Im 22. Kap. seiner schon erwähnten „Kunst des Vortrags" ist ein Leseverein von deutschen Landleuten geschildert, den Palleske einst in der Honschaft Ikten besuchte und würdigen lernte. Die Mitglieder dieses Vereins wohnten auf einsamen und verstreut liegenden Gehöften und hatten meist stundenlange Wege zum Vereinslokal zurückzulegen. Hier versammelten sie sich wöchentlich einmal, um Gedichte oder Dramen mit verteilten Rollen zu lesen. Palleske spendet der Art ihres Vortrags großes Lob. Die Vereinsmitglieder gehörten zu den intelligentesten Landwirten des Kreises. Ihre Kunstübung, die außer dem Vortrag im Gedankenaustausch und in Referaten über das Gelesene bestand, reifte wertvolle Früchte. Außer dem sittlichen Erfolg war der formelle Vorteil kein geringer. Palleske sagt hierüber: „Die Leute haben durch Vereinsarbeit schärfer denken gelernt, ihre Fähigkeit sich richtig und sachlich auszudrücken ist gewachsen, sodaß sie in den bürgerlichen und kirchlichen Angelegenheiten Anträge, Vorschläge klar durchzudenken und ihr Urteil klar darzulegen verstehen. Die Mitglieder des Lesevereins sind die treibenden Kräfte der übrigen Vereine."

Als Gründer und Leiter des Lesevereins ist der Hauptlehrer Georg Klingenburg genannt, von dem Palleske eine

so warme Schilderung entwirft, daß das Gefühl der Hochachtung vor diesem deutschen Schulmanne sich jedem Leser mitteilen muß.

Mit dem wahren und beherzigenswerten Gedanken möchte ich die allgemeine Darlegung über die Wichtigkeit der Sprechkunst für unsere Zeit und ihre Aufgaben schließen, der Balleske bewegte, als er unter dem funkelnden Sternenhimmel sich von den wackeren Landleuten trennte: „Welche Fülle von Boden liegt unbestellt in den Tiefen und auf den Höhen des Volkes!“

Elemente der Sprechtechnik.

Bevor auf die Darstellung der Methode und eine praktische Erklärung der Laute und Lautverbindungen, aus denen unsere Sprache erwächst, eingegangen werden kann, ist die Erörterung einiger wichtiger Punkte notwendig.

Zuerst tritt die Frage in den Vordergrund: was ist denn das richtige Hochdeutsch, das als Norm festgehalten werden muß? Wir hören je nach der Gegend eine andere Sprechart und der jeweilige Dialekt beeinflußt stark die Klangfärbung und damit den Charakter der Sprache überhaupt. Jeder behauptet dem andern gegenüber sein Recht aus germanischem Trutzgefühl heraus.

Der Phonetiker Professor Sievers in Leipzig erkennt ein allgültiges Hochdeutsch nicht an (Grundzüge der Phonetik, Leipzig, 1893. § 1 S. 3), sondern geht bei seinen Forschungen von den Mundarten aus. Mit Geringschätzung spricht er vom „verkünstelten Jargon der Schule, der Kanzel, des Theaters, oder des Salons, an den der angehende Phonetiker sich nie halten soll“, vielmehr empfiehlt er, „wenn eine eigentliche Volksmundart nicht zugänglich ist, die unbefangene leichte Umgangssprache der Gebildeten der Heimat“. Es ist ohne Weiteres klar, daß der behauptete Gegensatz zwischen der sogenannten unbefangenen leichten Umgangssprache der Gebildeten und dem Jargon der Schule gar nicht besteht; vielmehr eins logischer Weise aus dem andern sich notwendig hat entwickeln müssen.

Tief zu beklagen ist die Einseitigkeit von Forschungen, die auf unvollständigem Fundament, ohne Gewinn für den Begriff „Hochdeutsch“ sich aufbauen. Dem wirklichen Leben und seinen Bedürfnissen kommt man auf diesem Wege nicht nahe.

Bei einer Vergleichung der Dialekte ergeben sich in der Hauptsache drei Gruppen: Niederdeutsch, Mitteldeutsch und Oberdeutsch. Die wesentlichen Unterschiede sind in der Vokalbehandlung zu suchen; der wortkarge Niederdeutsche vermeidet die behagliche, breitmalende Klangfülle von Vokalen im Gegensatz zum Oberdeutschen, der seinerseits eine Neigung zur Umwandlung der Vokale in Diphtonge zeigt, dabei die Konsonannten dem klanglichen Element des Lautes hintan setzt, die wiederum der Niederdentsche hart und streng heraushebt. Das Grenzgebiet des Mitteldeutschen hat beide Eigenschaften vereinigt; es gravitiert, je nach der geographischen Lage, nach der niederdeutschen oder oberdeutschen Sprachgrenze. Ein glücklicher Umstand ist es, daß Luthers Sprachheimat in der vermittelnden Sprachregion liegt und auf diese Weise unser jetziges Hochdeutsch in gesunder Weise weiter entwickelt werden konnte. Von der Verkehrssprache ist eine schnelle Lautfolge zu verlangen; die norddeutschen Vokale eignen sich am besten hierzu, weil sie das zeitraubende Singen der oberdeutschen Mundarten vermeiden, scharf umrissen erscheinen und der Rede in Verbindung mit energisch artikulierten Konsonanten die wünschenswerte Klarheit geben. Auch der künstlerisch gesteigerten Rede kommen diese Vorzüge zu Gute, denn ein tonsparsamer Vokal kann in der Modulation mehr variiert werden, als der beim einfachen Sprechen schon die Skala hinauf oder hinunter gleitende Vokal der singenden Mundarten.

Der von Sievers verächtlich behandelte „verkünstelte Jargon der Schule, des Theaters, der Kanzel, des Salons,“ scheint also wohl das Produkt einer organischen Entwicklung zu sein und kann von der Betrachtung nicht ausgeschlossen werden. Zweckmäßigkeitsgründe und akustische Forderungen führten die dialektfreie deutsche Sprache zu dem jetzigen Grade der Vollkommenheit. Daraus erhellt die Möglichkeit, aus dem Stadium der Sprechbehandlung als Zufallssache zur exakten Erkenntnis und

Lehre vorzuschreiten. Die Zweckmäßigkeitsgründe basieren auf der genauen Kenntnis des Sprechapparats und seiner Funktionen und die akustischen Forderungen stellt das feinorganisierte Ohr an den Sprechapparat.

Das menschliche Sprechorgan besteht (nach Sievers) aus drei wesentlich verschiedenen Teilen mit wesentlich verschiedener Funktion: dem Respirationsapparat, dem Kehlkopf und dem letzteren vorgelagerten Ansatzrohr.

Die Aufgabe des Respirationsapparates ist die Herstellung des zur Erzeugung von Sprachlauten notwendigen, aber noch nicht selbst schallbildenden Luftstromes; Kehlkopf und Ansatzrohr dienen durch ihre Artikulationen entweder gleichzeitig oder unabhängig von einander zur Bearbeitung dieses Luftstromes; und zwar erregt der Kehlkopf denselben in der Regel zum Tönen, das Ansatzrohr aber wird entweder zur Modifikation der im Kehlkopf erzeugten Klänge resp. Geräusche, oder aber zur Hervorbringung selbständiger, von der Thätigkeit des Kehlkopfes unabhängiger Geräusche verwandt. Es ist von großer Wichtigkeit, von vornherein sich dieses Funktionsunterschiedes deutlich bewußt zu werden, da er die unentbehrliche Grundlage für das Verständnis der Bildung und also auch der Einteilung der Sprachlaute ist. Was den Bau der einzelnen Teile des Sprachorgans betrifft, so ist ein näheres Eingehen auf die Konstruktion des Respirationsapparates für die Zwecke der Sprachwissenschaft nicht erforderlich, unerläßlich ist dagegen das Studium des Kehlkopfes und des Ansatzrohrs. Da aber eine detailierte Beschreibung dieser Teile ohne zahlreiche Abbildungen doch eher verwirrend als aufklärend wirken würde, so sei auf E. Sievers, dessen „Grundzüge der Phonetik", die vorstehenden Zeilen entnommen sind, sowie auf Emil Palleskes „Kunst des Vortrags"; Otto Bremers „Deutsche Phonetik" hingewiesen; auch Merkels „Laletik" enthält gute Abbildungen. Unbedingt erforderlich ist dabei die Kenntnis von Präparaten und Modellen, die die Sprachwerkzeuge darstellen.

Aus dem Zusammenwirken der das menschliche Sprachorgan bildenden Teile entsteht unter Führung des Ohrs, das wiederum auf das Gehirn als Centrale hinweist, die Sprache. Zweierlei

ist für ihre Erzeugung in der einfachsten Form als Laut stets nötig: der Luftstrom und die Hemmung desselben durch die Muskeln der Sprechwerkzeuge. Danach sind für die Analyse der Lautbildung zwei Erscheinungen zu beachten; die Artikulation, das heißt die richtige Einstellung der Sprechwerkzeuge und infolgedessen die entsprechende akustische Wirkung. Es stellen sich bei solchen Untersuchungen der Sprechelemente so viel neue Lautformen heraus, daß unser übliches Lautsystem nicht ausreicht. Bereits die Einteilung in Konsonanten und Vokale ist anfechtbar. Bisher unterschied man die beiden akustischen Werte: Klang und Geräusch; teilte dem Klang den Vokal und dem Geräusch den Konsonanten zu, oder: der Unterschied in der Artikulierung bildete die scharf gezogene Grenze; denn der Vokal entsteht ohne Hemmung des Luftstroms, der Konsonant ist nur durch ein dem Luftstrom entgegengestelltes Hindernis möglich. Genauer angesehen hat weder die absolute Trennung von Klang und Geräusch, noch die Unterscheidung von gehemmten und hemmungslosem Luftstrom prinzipielle Bedeutung. Die Grenzen beider Gebiete gehen ineinander über, so daß wir von „Halbvokalen" in der Reihe der bisherigen Konsonanten sprechen. Aus praktischen Gründen soll bei unserer Untersuchung und Erklärung der Laute die herrschende Fixierung und Anordnung beibehalten werden.

Die Vokale.

Mit der Bildung der Vokale, dem klanglichen Sprechelement ist unbedingt die Stimmausbildung verbunden. Das erste Erfordernis ist, den Umfang der Bruststimme festzustellen und dann den schon von Cicero in seiner Abhandlung „de oratore" erwähnten Mittelton zu suchen. Je nach dem Geschlecht und der individuellen Verschiedenheit ist der Mittelton verschieden. Auf dem gefundenen Ton werden zunächst alle Vokale gebildet, denn er ist die natürliche Tonlage, die nie anstrengen kann. Die

Empfindung treibt bei der Modulation die Stimme nach oben und unten, immer kommt sie aber zur normalen Mitte zurück. Die Art der Tonbildung unterscheidet sich prinzipiell in nichts von der des Gesangs; wie denn die weit verbreitete Auffassung irrt, wenn sie die Quellen von Singen und Sprechen scheiden will: das gleiche Instrument vermag nur gleiche Wirkungen hervorzubringen. Es besteht lediglich ein quantitativer Unterschied insofern, als der gesungene Vokal länger und anhaltender erzeugt wird, während beim Sprechen ein flüchtiges Tempo, das vom Sprechrythmus und den Sprechtodaen abhängig ist, vorherrscht. Hinsichtlich des Reichtums an Intervallen ist die Sprache dem Gesang weit überlegen; die Sprechintervalle sind derart zahlreich und fein, daß sie meistens garnicht messbar sind. Auf ihnen und der Klangfarbe beruhen die Wunder der Betonung und der Modulation d. h. des Sinntons des Verstandes und des symbolischen Sinntons. Der Ausdruck „Tonbildung" ist nicht ganz korrekt; einzelne Töne kann der Mensch gar nicht bilden, sondern eine Summe von Tönen, die sich zum Klang verbinden. Der tiefste, dem Ohre am stärksten vernehmliche Ton heißt Grundton, die übrigen: Obertöne. Für die Benennung ist ausschlaggebend der Grundton. Die Klangfarbe eines sogenannten „Tones" ist von der Zusammensetzung der Teiltöne abhängig. In dem laut gesprochenen Vokal sind schon deshalb verschiedene Töne zu finden, weil eine doppelte Klangbildung stattfindet: 1. durch die Schwingungen der Stimmbänder 2. durch die Resonanz des Ansatzrohrs (Rachen-, Nasen- und Mundhöhle). Jene Art nennen wir den Stimmton, diese den Eigenton des Vokals; dort erzeugt der vom Luftstrom in Schwingungen versetzte Körper den Klang, im Ansatzrohr lokt die Brechung der Schallwellen den Eigenton der das Ansatzrohr bildenden Höhlen hervor. Der Eigenton differiert meist mit dem Stimmton. Das Ansatzrohr ist je nach seiner Form verschiedeu abgestimmt; verändert sich der Hohlraum auch nur ganz winzig, so hören wir einen allgemein vokalischen Laut, oder einen Nachbarvokal, statt des gewollten Lautes. Die genaue Artikulierung ist für den Vokal daher Lebensbedingung.

Nur die Klangfarbe des Eigentones, also des Ansatzrohres, läßt eine Gruppierung in helle und dunkle Vokale zu; der Stimmton ist willkürlich und allen gemeinsam. Wir erhalten dadurch die Reihe: u, ü, o, ö, a, ä, e, i. A bildet die Mitte, u und i sind die Pole nach oben und unten.

Wir beginnen mit dem natürlichsten und leichtesten Vokal:

— a —

Die Mundöffnung ist ohne Zwang fast kreisförmig; die Lippen lassen Oberzähne und Unterzähne frei; die Zunge liegt auf dem Mundboden, ihre Muskeln sind unthätig, die Zungenspitze schmiegt sich den unteren Alveolen an. Dann rücken die Stellknorpel aneinander zur Hauchstellung; es folgt die Flüsterstellung, endlich wird der Stimmton hörbar. Diese Art des Toneinsatzes ist grundsätzlich, da beim naturalistischen festen Einsatz jedem Vokal durch krampfhaften Verschluß der Stimmbänder eine Explosion der Stimmritze vorangeht; das bedeutet für jede Silbe einen die Stimme schwächenden Kraftaufwand.

— e —

Wird der Kieferwinkel verkleinert, so gestaltet sich die Mundöffnung anders; die Mundwinkel weichen zurück, es formt sich, da die Zähne wiederum frei bleiben, eine horizontal liegende Linse. Die Zunge hat sich gehoben, die Spitze lehnt sich an die unteren Schneidezähne an, dadurch wird das Ansatzrohr verändert.

Der Naturalist hebt die Zunge so stark, daß der Luftstrom nur durch einen engen Spalt zwischen Zunge und den oberen Alveolen durchschlüpfen kann und eine edle, offene Klanggebung verhindert wird.

Der Raum zwischen oberen und unteren Schneidezähnen muß für Zeige- und Mittelfinger bequem Platz bieten.

— i —

ist der Nachbarlaut von e. Der Kieferwinkel verkleinert sich noch mehr, die Mundwinkel treten so stark zurück, daß in der Wange eine Falte entsteht. Die Zähne bleiben unbedeckt, der Zungenrücken nähert sich dem Gaumen, wobei die Vorderzunge immer noch ihren Platz hinter den unteren Schneidezähnen behauptet. Für die Reinheit des Klanges ist die allzugroße Annäherung

zwischen Zungenrücken und Gaumen zu vermeiden, da sonst durch zu große Engenbildung ein Reibegeräusch entsteht, das das „j“ charakterisiert.

— o —

Die helle Klangfarbe von „e“ nnd „i“ wird im wesentlichen durch die Änderung der Mund- und Zungenstellung bewirkt, nach dem Gesetz: „je kleiner der Gehalt des Resonanzraums nach hinten zu ist, desto höher ist sein Eigenton.“ Die Zunge ist am höchsten bei „i“, senkt sich bei „e“ uud liegt bei „a“ flach auf. Bei „o“ ballt sie sich hinten zusammen (hinterer und mittlerer Zungenrücken), die Vorderzunge zieht sich infolgedessen von den Zähnen zurück und steigt im sanften Bogen bis zur Höhe der zusammengeballten Zungenteile an. Diese Steigerung darf nicht zu stark sein, sonst hört man durch Engenbildung das Weichgaumen-„ch“. Aus der horizontalen Linse wird beim o ein vertikales Oval. Die Lippen stülpen sich vor, doch darf die Vorstülpung nicht mit einer Spannung verbunden sein, weil die zu enge Mundöffnung den klaren Klang beeinträchtigt. Die Mundwinkel dürfen keine Unterbrechung der Ovalform verursachen.

— u —

endlich ist der Vokal, den ich in bewußtem Gegensatz zu der üblichen Methode bilde und bilden lasse. Gewöhnlich wird die Mundöffnung nur unter Benutzung der Mittellippen und zwar so winzig geformt, daß der Klang des „u“ keiner Steigerung fähig ist. In der Rede bewirken die Nachbarkonsonanten (z. B. „m“) eine starke Reduktion des Klanggehaltes. Der Kontrast zu der sonstigen Vokalbildung ist auffallend, aber nicht notwendig; das gleichwertige Portament des „u“ ist auf einfache und natürliche Weise zu erreichen, indem man zuerst eine Umstülpung der Lippen, ohne gleichzeitige Vorstülpung, vornimmt (ähnlich der Lippenstellung bei „sch“), der Unterkiefer schiebt sich so weit nach vorn, daß die unteren Schneidezähne vor den oberen liegen; dann modifiziert man durch Vorstülpung der Lippen deren Umstülpung etwas, bis ein volltönendes, hemmungsloses „u“ erklingt. Die Zunge ist an ihrer Wurzel noch mehr geballt, so daß sie auch die Vorderzunge dazu benutzt.

Sämtliche Grundvokale lassen eine enge und eine weite Artikulation zu.

Von den Grundvokalen ausgehend erfolgt die Bildung der Umlaute ohne Schwierigkeiten und ebenso die der Diphtonge. Bei letzteren ist namentlich der „Blählaut" zu entfernen und zu beachten: der erste Vokal hat die längere Daner, das crescendo des Klanges; der zweite Vokal leuchtet nur kurz und energisch auf und mischt sich mit dem Klangbilde des ersten, zur Klangeinheit. Man spreche: aaa — ú; ai und ei = aaa — i; eu und äu = $\frac{aaa}{ooo}$ — u.

Sind auf dem Mittelton die Vokale fest bestimmt, spricht man sie zum Zweck genauer Unterscheidung der Artikulation aneinandergereiht in einem Atemzuge, wobei jeder Vokal eine Klangsteigerung vom pp. bis zum forte und wieder zum pp. erfährt. Auf diese Weise werden gleich nützliche Atemübungen ausgeführt und die Muskeln zur reinen, schwankungslosen Klangbildung geübt. Erst wenn die technische Fertigkeit auf dem Mittelton erreicht ist, schließen sich weitere Übungen an.

Inzwischen sind die Konsonanten Gegenstand des Studiums geworden. Ihre Einteilung nach den Artikulationsarten ist noch heutzutage, selbst in Künstlerkreisen, ein dunkler Punkt des Wissens; man kennt wohl die akustische Wirkung, dafür zeugt die gute Bühnensprache, doch die artikulatorischen Ursachen werden selten erkannt und beobachtet. Das erste Unterscheidungsmerkmal drängt sich auf, wenn man die Zeit berücksichtigt, die der Konsonant zu seiner Hervorbringung braucht: alle Konsonanten gehören der Gruppe der Moment- oder Dauerlaute an. Die Momentlaute sind; die Explosivlaute: p, b, t, d, k, g,; alle anderen Konsonanten sind Dauerlaute. Die Unterscheidung von Sonor- und Geräuschlauten als Unterabteilungen schließt sich an.

Die Sonoren sind Halbvokale, weil das dem Luftstrom entgegengestellte Hemmnis Engenbildung vermeidet und die resonierende Thätigkeit des Ansatzrohres den Eigenton zusammen mit dem Stimmton walten läßt. Als akustisches Resultat liegt eine Verbindung von überwiegendem Klang mit schwachem Geräusch vor. Die Zahl der Sonorlaute ist beschränkt; wir haben:

1. Nasallaute oder Nasenvokale m, n, ng.
2. Die „l"- Laute;
3. Das Zungen „r".

Sie gehören der umfassenden Kategorie der Dauerlaute an, während die Geräuschlaute teils Dauerlaute sind, aber auch alle Moment- oder Explosivlaute einbegreifen. Als Dauerlaute bezeichnet man sie mit dem Ausdruck Reibelaute. Wir erhalten also in der Rubrik Geräuschlaute die Teilung in a) Explosivlaute, b) Reibelaute oder Spiranten.

Die Konsonanten dieser Abteilungen können entweder als reine Geräuschlaute gesprochen werden (tonlos), oder unter Mitwirkung des Stimmtons (tönend, stimmhaft). Im letzteren Falle neigen sie zu den Sonoren hin als halbsonore Geräusche.

Es sind:

Explosivlaute: a) stimmlos: p, t, k,
b) stimmhaft: b, d, g.
Reibelaute (Spiranten): a) stimmlos: f, s, sch, v, ch.
b) stimmhaft: j, s, w.

Die Konsonanten c, q, x, z kommen bei der Einteilung nicht in Betracht, weil sie aus zwei Lauten kombiniert sind:

$$c = ds;\ q = kw;\ x = ks;\ z = ts.$$

Ebenso fällt „h" fort. Zu Unrecht wird „h" den Konsonanten beigezählt; seine Artikulation zeigt keine konsonantische Eigenschaft, da keine Hemmung dem Luftstrom widersteht und nur die Breite der Stimmritze den Stimmton vermissen läßt. Als Vokaleinsatz, und nur als solcher kommt „h" vor, ist „h" ein stimmloser Vokal.

Wir resumieren:

Dauerlaute		Momentlaute
Sonorlaute	Geräuschlaute	
	Reibelaute (Spiranten)	Explosiolaute
	a) tonlos (stimmlos)	a) tonlos (stimmlos)
	b) tönend (stimmhaft).	b) tönend (stimmhaft).

Die bisherige Betrachtungsweise war im wesentlichen nach akustischen Gesichtspunkten bestimmt. Zur Vervollständigung gehört noch eine Konsonantengruppierung nach der Artikulationsart. Die Einteilung ist durch den Bau des Ansatzrohres nahegelegt. Wir erkennen als einen Hauptbestandteil die Zunge, die, begünstigt durch eine reiche Muskulatur, vornehmlich als Lautbildner fungiert. Ihren Gegensatz erhält sie in den Wänden des Ansatzrohrs, hauptsächlich im Gesamt- Gaumen (Alveolen, harter, weicher Gaumen). Das Zusammenarbeiten der formveränderndn beweglichen Zunge mit dem festen Gaumen gebiert die Zungengaumenlaute. Eine zweite Entstehungsmöglichkeit von Konsonanten bieten die Lippen durch ihre selbständige Formänderungen schaffende Muskelthätigkeit; wir erhalten die Lippenlaute, die sich als reine Lippenlaute (bilabiale) oder Lippenzahnlaute (labiodentale) erweisen.

Die Zungengaumenlaute, bei denen die Zungenthätigkeit als gemeinsame nicht unterscheidend wirken kann, sind nach den von der Zunge gewählten Artikulationsstellen am Gaumen rubriziert; nach den drei Teilen des Gaumens werden drei Gebiete abgegrenzt: vorderes, mittleres und hinteres Gebiet und danach genannt: alveolare, palatale und gutturale Zungengaumenlaute. Alle Konsonanten sind in der hiernach aufgestellten Tabelle enthalten.

1) Lippenlaute
   a) bilabial: p, b, f, m.
   b) labiodental: f, v, w.

2) Zungengaumenlaute
   a) alveolare: t, d, s, sch, n, l, r.
   b) palatale: vorderes ch, j.
   c) gutturale: k, g; hinteres ch, ng.

Durch Zusammenstellung der akustischen und artikulatorischen Aufstellungen ergiebt sich die Gesamt-Tabelle:

Konsonanten-Tabelle.

			Lippenlaute bilabial	Lippenlaute labiodental	Zungengaumenlaute alveolare	Zungengaumenlaute palatale	Zungengaumenlaute gutturale
Momentlaute	Explosivlaute	a) stimmlos	p		t	k	
		b) stimmhaft	b		d		g
Dauerlaute	Geräuschlaute: Reibelaute (Spiranten)	a) stimmlos	f	f; v;	s(=s); ß sch	ch (in „ich")	ch (in „auch")
		b) stimmhaft		w	s(=f)	j	
	Sonorlaute: Nasallaute		m		n		ng
	Sonorlaute: „L"-Laute				l		
	Sonorlaute: Zungen-„r"				r		r (nicht zu benutzen)

Eine ersprießliche Lehrmethode muß die Kenntnis der Konsonantenbildung betonen, um Dialekteinflüssen zu begegnen. Neben den Vokalen sind die Konsonanten die Bausteine, ohne deren regelrechte Form das ganze Gebäude der Rede in Bezug auf treffsichere Wirkung zusammenstürzt. Palleske sagt von den Konsonanten: „ihr eigentliches Gebiet ist die Naturseite der Seele, das dumpfe Gefühl, der Kampf, das Ringen, auch des begriffbildenden Geistes, der immer vom sinnlich Individuellen ausgeht; das versuchende Dichten und Weben von Allem, was draußen und drinnen nach Sprache ringt".

Sprachbestandteile von so einschneidender Wichtigkeit, daß sie als Pfeiler gelten können, zwischen denen der sanftere Vokal in kleinem oder großem Crescendo-Bogen sich schmiegsam und schönlinig schwingt, müssen genau analysiert werden.

Explosiv-Laute.

Einer Explosion der von den Lungen andrängenden Luftmenge muß in den Sprechwerkzeugen eine Verschlußbildung vorangehen. Der Verschluß wird bewirkt durch Hebung des Gaumen-

segels, um das Entweichen der komprimierten Luft aus der Mund- und Rachenhöhle zu verhüten und gleichzeitig

a) bei den Lippenlauten: durch Schluß der Lippen

b) bei den Zungengaumenlauten: durch Anpressen der Zunge an eine Gaumenstelle.

Aus drei Momenten: dem Einsatz, dem eigentlichen Verschluß und dem Absatz setzt sich jeder Explosivlaut zusammen, je nach der Verbindung mit anderen Lauten und je nachdem der Explosivlaut Anlaut oder Auslaut einer Silbe ist, werden Einsatz und Absatz vernehmlich.

Der bei den stimmhaften Explosivlauten b, d, g oft hörbare Kehlkopfton, veranlaßt durch das Schwingen der Stimmbänder während der Einsatzbildung, ist zu vermeiden. Die Explosion erfolgt durch exakte Lösung des Verschlusses;

— **b** und **p** —

sind leicht zu bilden, da nur die Lippenmuskeln zur bewußten Thätigkeit herangezogen werden und die Zunge indifferent bleibt.

Die von den Sachsen beliebte Verwechslung beider Laute ist nicht mehr möglich, wenn die Lippenmuskeln durch Übung energisch und sicher ihren Dienst versehen lernen und das Ohr gewöhnt wird, mit dem weichen Laut „b" den stimmhaften Charakter, mit „p" das scharfe konsonantische Explosionsgeräusch zu verbinden Das kontinuierliche Sprechen von b und p: (bbbb, und pppp:) und dann die Nebeneinanderstellung: bp bp bp oder pb pb pb übt die Muskeln. Der Gaumensegelverschluß vollzieht sich hier wie überhaupt bei den Explosivlauten unbewußt.

— **t** und **d** —

als alveolare Zungengaumenlaute haben die Verschlußstellen an den oberen Schneidezahnalveolen, gegen die sich die Vorderzunge preßt, wobei die seitlichen Zungenränder durch Anlegen an die Backzähne die in der oberen Mundhöhle eingeengte Luft zurückhalten. Die Artikulationsstelle des „d" ist ganz vorn, sodaß die Schneidezähne von der Zungenspitze mit berührt werden. „T" hat eine rein alveolare Artikulationsstelle, um der stärker anpressenden Zunge den zur scharfen Explosion nötigen Widerstand leisten zu können. Die bei „b" und „p" genannten Übungen sind auch

hier angebracht. Um ein klar umrissenes helles Explosionsgeräusch zu vernehmen, müssen die Lippen von den Zähnen zurückgezogen werden und die Mundstellung etwa der des e oder i gleichen.

— g und k —

sind verwandte Gaumenlaute. Ihre Artikulationsstellen sind in der Silbe vom folgenden Nachbarlaut abhängig, so daß sie das mittlere (palatale) oder hintere (gutturale) Gaumengebiet wählen können. Je höher der Eigenton des folgenden Lautes ist, um so mehr rückt die Verschlußstelle am Gaumen entlang nach vorn zu; das ist leicht zu beobachten, wenn man „k" mit darauf folgendem Vokal spricht: ku, ko, ka, ke, ki. Einzeln gesprochen ist „g" ein Weichgaumenlaut (guttural) „k" ein Hartgaumenlaut (palatal). Diese Scheidung ist zum Schutz gegen Dialekteinflüsse geboten. Der sächsische Dialekt z. B. bestimmt die Laute in umgekehrter Anordnung und macht „g" zum Hartgaumen-, „k" zum Weichgaumenlaut. Dabei müssen fortwährend Verwechslungen vorkommen, weil die normaler Weise beim „g" in der Wurzel zusammengeballte Zunge, die sich fest mit der Spitze gegen den Mundboden stemmt, in sich nicht die Kraft besitzt, dem andrängenden Luftstrom Widerstand zu leisten und dabei auch von dem auf und ab beweglichen weichen Gaumen nicht unterstützt werden kann. Hier ist in jedem Falle die Heimat des „g" und eine zuverlässige „k"-Bildung ist nur am Hartgaumen (ungefähr in der Mitte des Mundhimmels) möglich, denn jetzt hat die mit dem mittleren Rücken abschließende Zunge durch natürliche Muskelfunktion eine größere Kraft für den Verschluß, den die harte Gaumenwand noch verstärkt. Mundstellung wie bei t und d. Kontinuierliches Üben der Muskeln wie vorher.

Die Reibelaute

entstehen durch Engenbildungen der Lippen oder der Zunge, sind also ebenfalls Lippen- oder Zungengaumenlaute. Sieht man von der Sonderstellung der Sonoren als Halbvokale ab, so sind sie wegen ihrer doppelten Eigenschaft als Dauerlaute und Zungengaumenlaute — mit Ausnahme des Zungen-„r" für die Betrachtung hier ebenfalls anzugliedern.

Der einzige reine Lippenlaut dieser Gruppe ist „m"; durch einfachen Lippenschluß hervorgebracht. Die Lippenränder liegen sanft aufeinander, man muß ihr leises Vibriren spüren. Muskeldruck verdumpft den Klang unnötig. Da das Gaumensegel herabhängt und die Verbindung zwischen Rachen- und Mundhöhle frei giebt, außerdem die Zunge unthätig auf dem Mundboden ruht, ist das ganze Ansatzrohr an der Resonanz und damit an der Charakterisierung des Eigentons beteiligt.

— f —

kann durch Annäherung der Lippen, indem eine o- ähnliche Enge gebildet wird (an den Lippenrändern reibt sich die ausströmende Luft und erzeugt ein leises Vibriren) zum reinen Lippenlaut werden. Vorwiegend ist „f" Zungenzahnlaut (labiodental).

Keinesfalls bilabial sind die verwandten Konsonanten „v" und „w", obwohl sie fast überall so gelehrt werden.

Das (stimmhafte)

— w —

entspringt der sanften Berührung der einander zugekehrten Flächen der oberen Schneidezähne und der Unterlippe, wobei letztere vibrirt. Bei der bisher allgemein geübten Praxis „w" als bilabialen Laut zu behandeln, kommen ungerechtfertigte Lautwandlungen vor: z. B. das sächsische „mir" statt „wir" ist zweifellos auf eine bilabiale „w"- Bildung zurückzuführen. Dem Volk ist die sorgfältige und Muskelarbeit und Zeit erfordernde Lippeneinstellung unbequem, es substituierte für das bilabiale „w" den Laut, der von den Dauerlauten einzig seine Heimat zwischen den Lippen hat, das „m". — In den niedersächsischen Mundarten, z. B. im Westfälischen, kommt ein ähnlicher Lautwandel vor. Noch der

Mecklenburger sagt „wat denn“; eine mundfaulere Gruppe der Westfalen macht daraus: „bat dann“. Da „w“ hier anlautend sehr kurz auftritt, wurde aus dem bilabialen „w“ der bequemere Explosivlaut „b“.

— v —

ist bei festerem Druck der Unterlippe gegen die Zähne der rein konsonantische Reibelaut. Für „v“ und „w“ gilt, daß die oberen Schneidezähne unter der Oberlippe sichtbar werden. Das labiodentale „f“ unterscheidet sich in nichts vom „v“; das bilabiale „f“ hat einen tieferen Eigenton.

Am manigfaltigsten differieren hinsichtlich ihrer sonstigen charakteristischen Merkmale die alveolaren Zungengaumenlaute. Wir bemerken die eigentlichen Reibelaute „s“ und „sch“, den Nasenvokal „n“ und das ebenfalls halbvokalische „l“.

— s —

ist in dreifacher Steigerung vorhanden als sog. „langes“- „s“ (stimmhaftes); tonloses, oder Schluß- „s“ und schließlich als scharfes „s“ (ß). Das stimmhafte- „s“ wird unter Zuhilfenahme der Schneidezähne derart entwickelt, daß die Zungenspitze an der Grenze von Alveolen und Schneidezähnen sich anschmiegt und der durch den Verschluß zwischen den seitlichen Zungenrändern und Backzähnen gehemmte Luftstrom durch eine auf der Mittellinie des Zungenrückens gebildete Rinne zwischen Zungenspitze und Schneidezähnen entweicht.

Wird der Stimmton aufgehoben, so setzt sich die frei gewordene Muskelkraft in stärkeren Zungendruck um und das Schluß- „s“ entsteht. Offenbar muß unser Bewußtsein dieses „s“ als weiches „s“ auffassen. Erst bei sehr verstärktem Zungendruck, der die Zungenrinne verengt und bei vermehrter Ausatmung kann die Abart des scharfen- „ß“ in die Erscheinung treten. Die Neigung, Schluß- „s“ = „ß“ zu setzen, muß von dem mit gutem Ohr Begabten zurückgewiesen werden. Spricht man z. B. „Süßes“, so treten die Eigentöne deutlich unterschieden hervor.

— sch —

Wenn für den Konsonanten „sch“ auch eine kombinierte graphische Wiedergabe vorliegt, so ist es doch ein Einzellaut. Das

zeigt die Artikulation, die sich von der des „ʃ“ nur durch die Benutzung der ganzen Vorderzunge statt der Zungenspitze unterscheidet. Durch die Veränderung in ihrer Lage tritt die Zunge von den Zähnen zurück und das Geräusch wird infolge der weiteren Engenbildung ein anderes. Das losere oder festere Andrücken der Zunge ermöglicht verschiedene Stärkegrade (gelindes und scharfes „sch“). Gelind ist immer das mit „ʃ“ bezeichnete „sch“ in „st“ und sp. Über den Gebrauch von „st“ resp. „sp“ und „scht“ und „schy“ hat Palleske eingehend geschrieben. Aus phonetischen Gründen ist das schallmächtigere „sch“ vorzuziehen.

— n —

Die Artikulationsstelle des „n“ ist genau die des „ʃ“; aber die Engenbildnng fehlt. Dafür ist ein fester Verschluß von Alveolen und Zungenspitze da. Wie bei „ʃ“ hält die Zunge die Luftmenge durch Absperrung in der oberen Mundhöhle fest und erst infolge der Senkung des Gaumensegels verschafft sich der Luftstrom einen Ausgang durch die Nasenhöhle.

— l —

Bei „l“ gleicht wohl die Artikulationsstelle der des „ʃ“ und „n“, aber das Verschlußgebiet ist wechselnd. Die Zungenspitze lehnt sich gegen die Alveolen als Stützpunkt. Die Zungenränder schließen an den Seiten wiederum die Luft ab und eine in spitzwinkliger Form gestaltete Rinne zeigt dem Luftstrom den Weg nach der von den Schneidezähnen und der Vorderzunge gebildeten Austrittsöffnung. Der Verschluß kann dann noch rechts oder linksseitig sein, jenachdem bei festanliegender Zungenspitze nur der eine oder der andere Verschluß von Backzähnen und Zungenrand gelöst wird. Für die akustische Wertung gleichen die verschieden gebildeten „l“ einander.

Es erübrigt noch die wenigen Palatal- und Guttural-Reibelaute zu betrachten: j; ch; und „ng“. Die Reibungsenge befindet sich nicht mehr an den Alveolen, sondern bei „j“ und vorderem „ch“ am Hartgaumen, bei „ng“ und hinterem „ch“ am Weichgaumen.

— j —

J erhält man leicht aus dem „i", indem man den Zungenrücken noch mehr dem Hartgaumen nähert, so daß eine Geräuschbildung stattfindet. Fällt der dem „j" eigene Stimmton fort und wird dadurch der Muskeldruck erhöht, so verengert sich der Raum zwischen dem harten Gaumen und dem Zungenrücken und das vordere „ch" (z. B. in ich) wird hörbar. Bei gutturalem „ch" (z. B. in auch) rückt die Artikulationsstelle nach dem Weichgaumengebiet hin; nicht der mittlere Zungenrücken, wie beim vorderen „ch", sondern der hintere Zungenrücken bewirkt am Gaumen die Reibestelle; die Vorderzunge findet an den unteren Schneidezahnalveolen ihren Stützpunkt. Das Gaumensegel bleibt dabei, die Mundhöhle verschließend, am Schlundschnürer. Geht das Gaumensegel hierbei nach unten, die Verbindung zwischen Rachen- und Nasenhöhle erschließend, so erhalten wir den Nasallaut, den wir mit „ng" benennen, in der Schreibweise deutlich die Artikulation andeutend. Weil nur eine Artikulation vorliegt, zählt man „ng" ebenso wie „sch" zu den Einzellauten.

Die Anwendung des palatalen oder gutturalen „ch" hängt von dem benachbarten Vokal ab. Die Zungenlage der dunklen Vokale: u, o ist geeignet für gutturales „ch", die dem Hartgaumen genäherte Zunge bei „e" und „i" bedingt palatales „ch". A liegt in der Mitte; die Zunge kann fast ebenso schnell sich mit dem harten als mit dem weichen Gaumen verbinden.

Betrachten wir die Intervalle zwischen Zungenrücken und Gaumen, so ergiebt sich die verwandte Lautreihe:

1) i; j; palat. ch; k.

2) guttur. ch; ng; g!

— r —

Zwischen den Explosiv- und Reibelauten endlich nimmt das Zungen „r" eine Mittelstellung ein. Bezüglich der Artikulation aufs Engste mit „d" verwandt, hat die Zungenspitze auch ihren Platz an den Alveolen der oberen Schneidezähne, die Zungenränder schließen seitlich an den Backzähnen fest an. Der Unterschied liegt darin, daß bei „r" die Zunge wieder hoch schnellt und der Expirationsstrom eine ganze Reihe von Explosionen

hervorruft, wodurch die Zunge in eine zitternde Bewegung gerät. 39 Zungenschläge können nach Donders Experimenten in der Sekunde ausgeführt werden. Über die Nichtberechtigung des Gaumen „r" habe ich schon gesprochen und verweise nochmals auf Balleske.

Damit sind die Einzellaute, aus denen sich die Sprache zusammensetzt, behandelt und wir gelangen zu den Lautverbindungen in Silbe, Wort und Satz.

Wollte man hierbei erschöpfend verweilen, so müßten alle Möglichkeiten erwogen werden. Nach dem Gattungscharakter der Laute geordnet, bemerken wir die Verbindung von

Konsonant und Vokal,
Vokal und Konsonant,
Konsonant und Konsonant,
Vokal und Vokal.

Für die Lautverbindungen gelten in gegenseitiger Durchdringung zwei Forderungen: Deutlichkeit der Einzellaute und Flüssigkeit der Lautverbindungen. Die für die Einzellaute fixierte Bildungsweise bleibt auch bei Aufeinanderfolge zweier Laute in den Grundzügen bestehen, aber die verlangte Flüssigkeit in der Lautabwechslung nötigt zur Reduktion des absoluten akustischen Wertes, zur Mouillierung der Artikulation und zur teilweisen Veränderung der vokalischen Klangfarbe. Die umfassende Analyse dieser Erscheinungen ist Sache der Phonetik, deren Kenntnis vom gebildeten Sprecher wohl mit Fug und Recht verlangt werden darf. Das Beispiel des Lehrers schafft dabei mehr praktischen Nutzen, als eine verwirrende Menge von Regeln.

Einige beachtenswerte Punkte nur sollen erwähnt werden.

Folgt auf einen Vokal ein Explosivlaut, oder geht dem Vokal ein Explosivlaut voran, so ist streng darauf zu achten, daß der Vokal durch die Explosion des Konsonanten nicht an Klangfülle und Portament verliert. Gewöhnlich überträgt man den Druck, mit dem der Konsonant erzeugt wird, auch auf den Vokal, schmälert dessen Existenz, beraubt die Sprache des Wohllauts und ruft den schädigenden Blählaut hervor.

In Verbindungen von Konsonanten muß jeder einzelne Laut klar und deutlich ins Ohr fallen und deshalb sauber artikuliert werden. Namentlich die benachbarten Explosivlaute verdienen hier besondere Beachtung; es ist festzuhalten, daß jede Explosion für sich, gesondert von der folgenden, z. B. wenn stimmloser und stimmhafter Konsonant (t, d) zusammentreffen, zu geschehen hat.

Stehen die stimmhaften Explosivlaute b, d, g, als Auslaut der Silbe, dann fällt der Stimmton fort und ein konsonantisches Explosionsgeräusch entsteht, das jedoch, weil es eine Vermittlung zwischen b und p; d und t; g und k ist, keineswegs gleich p, t k angesehen wird, vielmehr haben wir hier ein Analogon zum Schluß-„s". Für „g" im besonderen, das in den verschiedenen Landschaften bald als „k" (Schlesien und Österreich), bald als palatales „ch" (Norddeutschland) erscheint, dürfte folgendes die richtige Mitte sein: „g" wird wenn nur irgend angängig auch als „g" gesprochen. Kann der eigentliche Charakter nicht bewahrt bleiben, so wird der Substitutlaut weder palatales „ch" noch „k" sondern „j" oder leises gutturales „ch" sein. Die Ursache der Lautveränderung ist physiologischer Natur: die Zungenlage des vorangehenden Vokals ist maßgebend. Dem „e" und „i" liegt, wie wir bei der „ch"-Bildung sahen, das vordere Gaumengebiet zur „g"-Artikulierung näher, dem a, o und u das gutturale Gaumengebiet. Im Auslaut führt eine Explosion leicht zu den harten Explosivlauten, daher tritt eine Mouillierung ein, doch nur der Not gehorchend, also eben nur so viel als nötig ist, den Schlußlaut hörbar zu machen. Dieser erweichte Laut ist nach „e" und „i" das stimmlose „j", nicht das zu scharfe vordere „ch" und nach a, o, u muß das gutturale „ch" so sanft als möglich artikuliert werden [1]).

1) Bei den vielen einander widersprechenden Regeln über die Aussprache des „g" hat man bisher die Wirkung der „Sprechtakte" übersehen: wird z. B. das Gesetz aufgestellt im Auslaut ist stets g ~~vor~~ a o und u = ch, so vergißt man gänzlich, daß in der flüssigen Rede durch die nach phonetischen Zweckmäßigkeitsgründen einteilenden Sprechtakte oft das auslautende „g" zum „In- oder Anlaut" der folgenden phonetischen Silbe wird.

Um zum klaren Bewußtsein zu kommen, ob ein Konsonant richtig gesprochen worden ist, läßt man den Stimmton fort und flüstert. Dabei wird jeder Mangel in der Artikulation deutlich. Es ist ein Irrtum, daß bei der leichten, leisen oder gar geflüsterten Rede die Muskelanstrengung sich entsprechend verringere, während das laute Sprechen Anstrengung bedinge; das grade Gegenteil ist der Fall: je kräftiger der Vokal tönt, um so geringer — abgesehen von den Kehlkopfmuskeln — ist der Kraftverbrauch, je leichter scheinbar die Rede dahin fließt, um so schwerer ist die zur Konsonantenartikulierung erforderliche Muskelkraft.

Über den Bau der Silbe und des Wortes ist hier, da wir es lediglich mit der Sprechtechnik zu thun haben, nicht zu reden. Wir können zum Satz übergehen, insofern er Objekt der Sprechthätigkeit ist. Der Satz aber, als Wiedergabe von Gedanken oder Empfindungen bringt eine psychologische Beeinflussung mit sich, er weist über die Elemente der Sprechtechnik hinaus, denn er ist der Grundstein der Sprechkunst, des Vortrags.

Die Anschauung von Vietor(=Marburg), der statt siegen, siejen sprechen läßt und diese Konzession an die Dialektaussprache mit der Verwandtschaft von „i" und vorderem ch oder j bezüglich der Artikulation begründet, scheint mir anfechtbar: „j" ist Dauerlaut, hält die Schlußsilbe unnötig lange fest und eben durch die artikulatorische Nachbarschaft schmälert es den Vokal i. Anders, wenn „g" gesprochen wird; dann ist die unbetonte Schlußsilbe federkräftig und durch den schnellen Wechsel der Artikulation das Rückwärtsschnellen der Zunge unterscheiden sich die benachbarten Eigentöne von i; g und ö (e) wohlthuender und kräftiger von einander; die Flüssigkeit der Rede, besonders wenn man der Sprechtakte gedenkt, wird bedeutend gesteigert.

„Die Vortragskunst".

Der Satz ist, wie ich im ersten Vortrag ausführte, der Schlußstein der Sprechelemente und zugleich das Fundament für die freie seelische Bethätigung der Sprache; man könnte, um ein Bild zu gebrauchen, ihn als eine Kopfstation ansehen, in die alle elementaren Beziehungen einmünden und von der gleichzeitig viele verschlungene Bahnen ausgehen in jene Region, die von der geheimnisvoll schaffenden Seele, jenseits aller Berechnung und verstandesmäßigen Formulierung von Gesetzen, bewohnt wird.

Verweilen wir noch ein Weilchen bei der elementaren Eigenart des Satzes; er ist nach der Richtung hin schon ein recht kompliziertes Gebilde: die einzelnen Laute schlossen sich zu Gruppen aneinander (Silben), die zuerst als akustische Werte empfunden werden — dem Kinde, wie dem der Schreibkunst unkundigen Erwachsenen, erscheinen die Lautverbindungen wohl stets nur in dieser Form, — die Einzelgruppen gingen wieder Verbindungen ein im „Wort" und eine mannigfaltige Zusammenstellung und Verknüpfung von Wörtern erzielte den Satz.

Wenn eine Vergesellschaftung vor sich geht, so findet nach den Naturgesetzen eine Unterordnung der Schwachen unter die Starken statt. Dasselbe Prinzip waltet auch bei der Sprache ob und zwar entscheidet die Klangfülle: die Vokale stehen voran, dann folgen die Konsonanten. So ist der Silbenwert akustischen Forderungen unterworfen. Da die Silbe durch einen selbständigen Exspirationshub ins Leben tritt, so drängt die Energie dem schallmächtigsten Laut zu, sie wird ein crescendo und ein decrescendo aufweisen. Die ungeschulte Sprechweise verteilt Licht und Schatten ungleich, verwendet die Hauptatemkraft für den Sonanten und verkürzt bei der An- und Abschwellung die zum Sonanten

führenden Laute und noch mehr die auslautenden Silbenglieder unverhältnismäßig. — Die Artikulation der Einzellaute verschwindet oft bis auf winzige Reste gänzlich und die Übergangslaute (Gleitlaute), wie diese reduzierten Laute genannt werden, treten an die Stelle der vollwertigen Laute. Zum Sonanten der Silbe wird beim rohen Sprechen aus physiologischen Ursachen oft statt des Vokals ein der Dauerlautgruppe angehöriger Konsonant gewählt, z. B. (Di)ch (begrü)ß (i)ch (i)n (Eh)r(fu)rcht (pra)ng(e)nde (Ha)lle. Solchen Gepflogenheiten beim Sprechen muß entgegen gearbeitet werden, sonst leidet der Vokalreichtum unserer Sprache und die Sprechwerkzeuge werden zu übermäßiger Anstrengung, fast in jeder Silbe, angehalten. Man spreche zum Vergleich, unter Beibehaltung der falschen Sonanten, jene herrliche Chorstelle aus der Braut von Messina:

Dich begrüß ich in Ehrfurcht,
Prangende Halle,
Dich, meiner Herrscher
Fürstliche Wiege,
Säulengetragenes herrliches Dach

und dagegen dieselben Verse mit dem betreffenden Vokal als Silbensonant. Welch ein gewaltiger Unterschied und welch mühelos errungenes Portament der Rede, ohne Anstrengung der Stimmbänder, lediglich durch eine Ausdehnung des Vokals in die Breite!

Reihen sich zwei oder mehrere Silben zum Wort aneinander, so tritt das Gesetz der Unterordnung der schwachen Glieder unter die stärkeren wiederum in Kraft; diesmal sind es nicht die Einzellaute, sondern die Silben. Aber schon beim Wort haben wir einen seelischen Impuls mit in Rechnung zu ziehen, der als Stärkeregulator fungiert: den Willen.

Ein Kind, das noch keine Sätze bilden kann, drückt die es bewegenden Impulse durch Wörter aus; in seiner Phantasie verbindet sich allmählich mit der klangreichen Silbe eine bestimmte Vorstellung, die sogar auf den Geruchs- und Geschmackssinn suggerierend wirkt.

Hierfür recht bezeichnend ist die bekannte Anekdote von jenem braven Landwehrmann, der die französische Sprache kritisierend

meinte: „Bei den Franzosen heißt es du pain. Das ist garnichts; aber bei uns, da heißt es nicht bloß Brot, nein da ist es auch welches.“ Jene betonten Silben, die Stammsilben, weisen auf die früheste Kindheit einer Sprache zurück; mit ihnen ist das entsprechende Phantasiebild verwachsen, das auf den Hörer in anschaulicher Weise einwirkt. In jedem Falle gebührt der Stammsilbe vor der bloßen Formsilbe der Vorrang; sie ist von größter Wichtigkeit für eine sinnfällige Rede.

Der „Wortaccent“ ist demnach nicht elementarer Natur; er beansprucht die seelische Thätigkeit; die übrigen Silben des Wortes rangieren je nach ihrer Entfernung vom Tongipfel (bei gleichvokaligen Silben z. B. „prangende“) und nach der Farbe des Eigentones z. B. in „künstlerische“ liegt der Sinnton auf „künst“; „le“ und „sche“ schließen die Silbe „ri“ ein. I ist leuchtender, als das dumpfe, auf den starken Expirationsstoß in „künst“ in natürlicher Reaktion folgende, atemarme „e“. Den i-Klang hört unser Ohr stärker und andauernder. Wir haben also zwei Tongipfel, von denen der Hauptgipfel einem psychologischen Faktor zuzuschreiben und nur der zweite rein physiologischen Ursprungs ist.

Die Nebenaccente im Wort werden beim gewöhnlichen Sprechen zu sehr vernachlässigt; eine gute Lehrmethode wird der deutlichen Ausprägung und Hervorhebung nebenbetonter Silben ihr Augenmerk zuwenden. Das Herausheben einer nebenbetonten Silbe geschieht im Gegensatz zur Hauptsilbe nicht durch Tonstärke, sondern Tonbreite: „künstleriische nicht künstlerische, wobei der Vokal stets Sonant ist.

In der Verbindung mehrerer Wörter zu einer begrifflichen Einheit d. h. zum Satz, verschiebt sich die Accentuierung. Je nach dem Willen des Sprechenden kann das eine oder andere Wort wieder stärker, als die übrigen Wörter der den Satz bildenden Wortreihe betont werden.

Der neue „Sinnton“ heißt Satzaccent; um ihn nachdrücklich kenntlich zu machen, werden die Wortaccente abgeschwächt, und damit wird die Flüssigkeit der Rede vermehrt. Schon daraus erhellt, wie deutlich bei verminderter Schallstärke die sekundäre

Betonung der zwischen zwei Satzaccentuierungen eingegliederten Silben und Wörter charakterisiert werden muß, damit nicht ein artikulatorischer Brei zu Stande kommt. In der Schule herrscht, (oder herrschte zu meiner Zeit) im Interesse der Deutlichkeit das Verfahren, Silbe gleich Silbe zu setzen, so etwa:

Der — Jä — ger — schoß — den · Ha — sen.

Daraus resultiert eine Monotonie, eine Ohrverhärtung, die man noch immer beim lauten Lesen von Prosa findet und auch im Vortrag von gebundener Rede bei zweisilbigen Versfüßen (Trochäus, Jambus) als skandieren unangenehm merkt.

Diesen Übelstand vermeidet die schärfere Beachtung der Sprechtakte. Die Seele hebt durch den Satzaccent die betonten Silben stark hervor und eilt dabei, die Hauptbestandteile eines Gedankens straff zusammenfassend, schnell über die unwichtigeren Satzteile weg. Diesem Verlangen muß auch der Sprecher genügen und er kann es, indem er elastisch die Silben bis zur Pause vor dem zweiten Accent als akustisch zusammengehörige Einheit, als „Takt" betrachtet; z. B.

„Die Frau — zündete — Licht an."

Nicht immer deckt sich der Sprechtakt mit dem Wort. Besonders in der gebundenen Rede nicht, sondern die Silben eines Wortes teilt sie zwei Sprechtakten zu, wodurch eine winzige Pause entsteht; z. B.

Hurtig mit — Donner ge — polter ent — rollte der — tückische — Marmor.

Ein bewußtes, taktgerechtes Sprechen giebt der Rede Elastizität, ohne das Verständnis zu durchbrechen. Bei größerer Beachtung der Sprechtakte wird den Endsilben die zeitraubende Breite genommen, das dumpfe „e" praktischer artikuliert werden als bisher und zwar als ein die Mitte zwischen „e" und „ö" haltender Laut mit geringer Lippenartikulation, passiver Zungenstellung, genau wie das e im französischen Artikel „le". Z. B.

Nichts — würdiger be — weise · mir es — ja!

Das Innehalten der Sprechtakte zwingt zur Verdumpfung des e in angegebener Weise. Anderenfalls, bei breiter e-Bildung,

versagt die Elastizität der Rede. Das dumpfe e ist von wohlthätiger Wirkung auch auf das Ohr, es klingt in Verbindung mit der federkräftigen betonten Silbe edler und erleichtert durch seine schwache Artikulationsart, die der Ruhestellung der Sprechwerkzeuge nahe kommt, den Übergang zum folgenden Laut.

Die Wort- und Satzaccentuierung wurde bestimmt nur vom Verstande des Menschen; nur das Denken griff in die elementare Sprachthätigkeit als Ordner verteilend ein. Demgemäß nennen wir den Satzaccent den logischen Accent (Rötcher) oder Sinnton des Verstandes, wie Palleske ihn charakterisiert. In der That ist der Satzaccent rein begrifflicher Natur; indem er gruppiert, hebt er das besondere aus dem allgemeinen heraus: er individualisiert. Aber das Höchste kann er doch nicht leisten, das Individuelle in seiner Ganzheit nicht deutlich machen; das vermag in abschließender Weise erst der symbolische Accent, oder um mit Palleske zu sprechen: der pathologische Sinnton (Sinnton der Empfindung und des Charakters).

Die symbolische Betonung läßt den Satzton in den Grundzügen bestehen, doch kann sie verstärkend, abschwächend wirken, hier länger als bei verstandesmäßiger Wiedergabe verweilen, oder ein rapides Tempo einschlagen. In die Sprache trägt sie ein neues Moment hinein: „den Klangfarbenwechsel". In der Modulation feiert sie ihre Triumphe, und hier beginnt das eigentliche Gebiet der künstlerischen Rede.

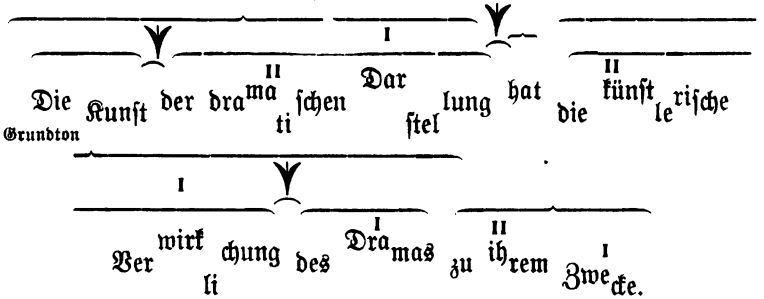
Schon zum Herausheben des Satzaccentes und der Gliederung der Rede als Verstandesprodukt ist eine Anwendung von Klangfarbenwechsel zu spüren, z. B. in dem Satze:

„die Kunst der dramatischen Darstellung hat die künstlerische Verwirklichung des Dramas zu ihrem Zwecke"

werden die Atribute „dramatischen" und „künstlerische" in Bezug auf Tonstärke zurückstehen gegen die logischen Hauptaccente „Kunst", „Darstellung", „Verwirklichung", „Dramas"; was den attributiven Accenten an Stärke abgeht, ersetzen sie durch einen „Beziehungston", der weniger durch Tonhöhe, als Klangfarbenveränderung sich durchsetzt. Man spreche „dramatischen" einzeln und dann in gleicher Tonhöhe im Satze, so wird der Unterschied sich zeigen.

Der „Beziehungston“ hat weiter eine wichtige Aufgabe als Mörtel zwischen den einzelnen Satzteilen und als Interpunktionsstellvertreter; damit wird er zum überaus wichtigen Faktor in der lebendigen Rede. Er sagt uns das Komma an, hält den Hauptgedanken als solchen für das Ohr fest, wenn Zwischensätze sich einschieben, und verweist, jedem Ohr verständlich, auf das Ende des Satzes hin, indem er sich zum Punkt hin allmählich senkt.

Dient der Beziehungston den jeweiligen Bedürfnissen des Gedankens leicht und zwanglos als seelisches Ausdrucksmittel, so ist eine klar individualisierende Rede erreicht. Kehren wir zu unserem Beispiel zurück und deuten die Accente, sowie Beziehungstöne durch das Niveau verändernde Linien an, so würde folgendes Bild erscheinen:



Der zwei Satzbestandteile verbindende Beziehungston vermeidet bei mehrsilbigen Wörtern z. B. „Darstellung“ das monotone, unnatürlichwirkende singende Hinaufziehen des Tones, indem er die betonte Silbe „Dar“ durch Tonhöhe heraushebt, dann, wie es das Abschließen des Satzteils fordert nach unten geht (also nicht Darstellung) und die Schlußsilbe „lung“ in die Mitte zwischen „Dar“ und „stel“ verlegt, um das Fortdauern des Satzes anzudeuten. „Dar“ hat also die größte Tonhöhe. Darstellung.

Gesellt sich zu diesem schon stark individualisierenden logischen Accent noch die symbolische Betonung, so tritt uns ein sprachliches Gebilde entgegen von imponierender Mannigfaltigkeit. Der gewählte Satz rein logisch gesprochen, etwa von einem dozierenden Lehrer, begnügt sich mit dem Mitteltongebiet; einige Tonstufen

über und einige unter dem Mittelton kommen zur Anwendung. Trotz dieser Tonsparsamkeit, die eine Erleichterung darzustellen scheint, ist eine Modulation beim Vortrage abstrakter Sätze schwerer, als man glaubt; und der selbstbewußte Neuling in der Sprechkunst, der mitleidig meint: „Nun, einen einfachen Satz werde ich doch sprechen können, dazu braucht man nur gesunden Menschenverstand"! pflegt bald recht kleinlaut zu werden.

Es ist wirklich so einfach nicht von den seit Kindheit an festhaftenden Fehlern loszukommen, die mit uns groß geworden sind und das Gehör abgestumpft haben. Wir merken an Anderen ohne Mühe grobe Sprechfehler, für die eigene Sprache mangelt uns der Kritiker: das Ohr. Das ist nicht verwunderlich; spüren wir doch einmal nach, ob die seelische Sprechthätigkeit mit der körperlichen Wiedergabe gleichen Schritt hält. Offenbar nicht! Die Seele arbeitet blitzschnell; Vorstellungen und Bilder jagen einander nach in toller Hast; kreuzen, verbinden sich, rufen Kontraste hervor, kurz jenes Märchen aus Tausend und einer Nacht, das den Sultan in wenigen Augenblicken Jahre durchleben läßt, wiederholt sich in jedem Menschengehirn. Aus diesem Chaos taucht beim geschulten Denken eine bestimmte Gedankenreihe auf und schaltet die übrigen aus, setzt jenem unheimlichen Meere von Vorstellungen einen Damm entgegen. Dieser Prozeß wird sofort von einem ähnlichen abgelöst und die Lautmachung des ersten Gedankens schleppt nach, wie der Donner den Blitz. Die seelische Vorstellung verdichtete sich nicht zum Impulse, zum Willen, und von der Sprechzentrale, dem Gehirn, wurden keine Weisungen an das Ohr und weiter an die Sprechwerkzeuge gegeben, weil schon eine neue Vorstellung die Seele wieder beschäftigte. In der Ohrphantasie blieb der seelische Ausdruck haften, die Rede enthält nichts davon und der stumpfohrige Mensch giebt sich der Täuschung hin, als ob er ein der Gedankenenergie genau entsprechendes akustisches Bild geboten habe. Das Hauptgesetz heißt demnach: Konzentrierung auf den wiederzugebenden Gedanken, und nicht nur auf den Gedankenkern, sondern auf die einzelnen Gedankenteile. Deshalb darf die Phantasie niemals dem gerade zu sprechenden Wort voraneilen; sprechen und denken hat gleich-

zeitig zu erfolgen. Dann erst übertragen sich die individualisierenden Impulse der Seele korrekt auf die Sprache; Licht und Farbe und Schattierung erscheinen mit eins, wo vorher öde Dämmerung herrschte und grau in grau gemalt wurde.

Wird dann das gesprochene Wort außerdem mit dem Herzblut der Empfindung getränkt, dann ist es, als ob eine Binde von unseren Augen fiele, eine tonverdeckende Schicht von unserem Ohr wegglitte, und das Wunder der Sprache in seiner ganzen Größe wird uns deutlich.

Auf solchem Punkt der Erkenntnis kommt dann wohl die Einsicht, wieviel insonderheit für einen jeden Lehrer von einem guten, bewußten Sprechen abhängt. Ich behaupte, der gut sprechende Lehrer wird seine Hörer, gleichviel welcher Lehrstoff zu vermitteln ist, intensiver zur Anfmerksamkeit zwingen, als der naturalistische Sprecher. Des Kindes Phantasie hat, ehe es die künstlich-graphischen Wortbilder an die Stelle der rein lautlichen zu setzen sich gewöhnt, ein feines Gehör für Klangfarbenunterschiede, und eine reiche, sinngemäße Nuancierung wirkt dementsprechend belebend auf die seelische Bethätigung ein. Warum ermüdet die geistvollste Abhandlung bei gleichmäßigem Redetempo, warum schläfert eine pathetische Predigt unter Umständen ein? Genau aus derselben Ursache, die den Rythmen der Achsendrehungen von Eisenbahnwagen, dem rythmischen Brausen der Brandung und dem Ticken der Uhr die einlullende Wirkung sichert: die Monotonie d. h. die Intervallarmut verschuldet die Abspannung.

Ehe der Sprecher zu dem müheloſen Gebrauch einer logisch und symbolisch plastisch wirkenden Modulation kommt, muß er, außer den elementaren Stufen, noch mancherlei eifrig erarbeiten; dahin gehört die Registerbildung. Wir hatten bis jetzt, gelegentlich der Tonbildung nur des Mitteltons gedacht, auf dem die Vokale gesprochen wurden; eine reiche Modulation begnügt sich jedoch nicht mit den Nachbartönen des Mitteltones. Die Brustſtimme wird in vorhandenem Umfange, dem gewöhnlich nach unten einige Töne sich durch vorsichtige Übung zugesellen, Ton für Ton mit Hilfe sämtlicher Vokale ausgebildet: Ton muß

dabei gleich Ton sein, ob hoch, ob niedrig, gleich Perlen an der Schnur.

Der Ausdruck „Bruststimme" ist eine Beschränkung, es wird damit eine bestimmte Bildungsart des Tones bezeichnet und im Gegensatz dazu eine „Kopfstimme" angenommen. Beide Benennungen datieren zurück in eine Zeit, die den Kehlkopfspiegel nicht kannte und deshalb außer Stande war, die physiologischen Vorgänge beim Singen oder Sprechen zu beobachten. Heutzutage sollte man die Bezeichnungen überhaupt als unwissenschaftlich und den Kern des Begriffs nicht treffend, ausmerzen. Der Gegensatz von Brust und Kopf war nach der Empirie wohl zutreffend, da beim Brustton eine Resonanz des Brustkorbes zu verspüren war, beim Kopfton jene Resonanz wegblieb und der Ton gleichsam höher (im Kopf) sich zu entwickeln schien. Mancher Musiklehrer hat über die Registerbildung noch vorsindflutliche Anschauungen und überträgt diese auf seine Schüler; und in Gesangvereinen wird aus Unkenntnis manchmal das Stimmmaterial unnatürlich gemißhandelt, so daß der Kenner darüber oft eine Jeremiade anstimmen möchte. Wenn die typische Figur auf dem Jahrmarkt sich vor lauter Brüllen in unartikulierten Lauten bewegt, so kann der Mann als Kandidat für chronische Kehlkopferkrankung nur inniges Mitleid erregen, wenn aber von so manchem Gesangeskundigen eine Unkenntnis der Registerbildung an den Tag gelegt wird, so ist das tausendmal schlimmer!

Wie müssen denn nach dem jetzigen Stande der Wissenschaft Brust und Kopfstimme definiert werden?

Erinnern wir uns des Kehlkopfbaues.

Zwischen dem beweglichen Schildknorpel, wo sie an der Membranbekleidung fest angewachsen sind, und den auf dem hinteren, vor der Speiseröhre liegenden Teile des Ringknorpels befindlichen, beweglichen Stellknorpeln, erstrecken sich die Stimmbänder. In der Ruhelage (beim Atmen) sind ihre an den sogenanuten Stimmfortsätzen des Stellknorpels befestigten Enden von einander entfernt. Treibt man nun den Luftstrom stärker hindurch (beim Hauchen), so rücken die Stellknorpel und mit ihnen die Stimmbänder noch weiter auseinander, und diese Bewegung verstärkt sich beim Pusten

noch bedeutend. Da der Luftstrom ungehindert zwischen den Stimmbändern passiert, kann er keine Veränderung in den Stimmbändern, keine Schwingungen und also keinen Ton erzeugen. Nun sprechen wir einen Vokal: sofort rücken die Stellknorpel zusammen und die Öffnung zwischen den Stimmbändern verengt sich zur Spalte. Dadurch erfährt der Luftstrom einen Widerstand, er bahnt sich seinen Weg und versetzt dabei die Ränder der Stimmbänder in Schwingungen, der Ton wird hörbar. Von Wichtigkeit für den Toncharakter ist die Art und Weise der Spaltbildung. Beim Brustton, der vom Ciceronischen Mittelton abwärts und aufwärts geht, öffnen sich beide Teile der Stimmritze, die zwischen den Stellknorpeln befindliche Atemritze und die eigentliche Stimmritze, die von den Stimmfortsätzen bis zum Schildknorpel reicht. Je höher der Brustton steigt, umsomehr verengt sich die Stimmritze, und zwar geschieht dies durch die Bewegung des Schildknorpels nach vorn, wodurch die Längsspannung der Stimmbandmuskeln vor sich geht. Die straffer gespannte Saite ergiebt einen höheren Ton und da die Stimmbänder sehr wohl mit Saiten verglichen werden können, bei denen der Luftstrom den Violinbogen ersetzt, so trifft hier dasselbe Verhältnis zu. Saiten, die zu straff gespannt werden, springen. Die Stimmbänder, dauernd zu sehr angespannt, würden eiumal einer Lähmung verfallen; jedenfalls aber die Stimmritze so sehr verengen, daß durch Berührung beider Stimmbänder die Schwingung und deshalb der Stimmton aufhören würde. Der Augenblick tritt ein, wenn wir in gleicher Art die Stimme in der Skala nach oben treiben; plötzlich stehen wir vor der physischen Unmöglichkeit einen Ton zu produzieren. Wollen wir dennoch höhere Töne erzielen, so geht für unser Empfinden eine Umschaltung vor sich, die wir bisher mit dem mystischen Namen „Kopfton" bezeichneten. Dabei läßt sich schlechterdings nichts denken; der Ausdruck deckt sich mit keinem physiologischen Vorgang. Der mysteriöse Begriff „Kopfton" läßt sich vielmehr auf ganz einfache Thatsachen zurück führen.

In dem Augenblick nämlich, in dem der Übergang vom Brust- zum Kopfton stattfindet, wird ein Teil der eigentlichen Stimmritze — die Atemritze ist schon bei den hohen Brusttönen

ganz geschlossen — durch Preßverschluß von dem schwingenden Teil der Stimmbänder ausgeschaltet; mit anderen Worten: die schwingende Seite verkürzt sich, erhöht ihre Schwingungszahl und demzufolge den Ton. Ungefähr die Hälfte der eigentlichen Stimmritze (von dem gemeinsamen Endpunkt an der inneren Seite des Schildknorpels bis zur Mitte der Stimmbänder) schwingt nun in Ellipsenform. Aus der Veränderung der Stimmritze resultiert der veränderte Klangcharakter des Tones. Die Begriffe „Bruststimme" und „Kopfstimme" sind folgerecht überhaupt auszumerzen und an deren Stelle haben die anschaulicheren Ausdrücke zu treten, Töne bei ganz oder teilweis geöffneter Stimmritze. Für die Praxis hat die eingehende Kenntnis der Registerbildung eine bislang ungeahnte Bedeutung. Der nicht vorgebildete Sprecher redet „wie ihm der Schnabel gewachsen ist!" Meistens hat er kein Ohr für die bei unbefangenem Sprechen angewandte Tonhöhe; es kommt ihm kaum zum Bewußtsein, daß er fast in jedem Satze Kopftöne neben Brusttönen anwendet. Diese Unkenntnis geht Hand in Hand mit der mangelnden Erkenntnis vom Wesen der Eigentöne, die gern den Stimmton zu ihrer heimatlichen Tonstufe hinauf (i und e) oder hinab (o und u) ziehen. Es ist das wieder ein Beweis, wie stumpf das Ohr, das musikalischen Tönen und Intervallen recht kritisch begegnet, für die von uns beim Sprechen selbst erzeugten Töne und ihre Eigenart ist.

Von dem zwanglosen Anklingen der Töne im bunten Wechsel hängt die Modulation ab. Die Phantasie ersinnt wohl einen bestimmten Ton, die Sprechwerkzeuge kommen aber dem Verlangen der Phantasie nicht nach, weil sie ungeschult sind; daher der Satz: „ich habe vielmehr von einem Gedicht, wenn ich es still für mich lese, als wenn es laut gelesen wird". Freilich; besitzt der Leser nicht die Kraft, sein Phantasiebild kongenial wiederzugeben, dann ist allerdings das leise Lesen vorzuziehen, doch ist es nur ein Notbehelf, nur eine Kreidezeichnung, da, wo wir ein völlig ausgeführtes Gemälde erwarten und es ist darum nicht als Gesetz hinzustellen.

Hier liegt der eigentliche Grund verborgen, der uns eine genaue Grenze ziehen läßt zwischen dem von Haus aus talentierten

und dem talentlosen Sprecher. Ich halte die Grenzfixierung nicht für richtig und kann mich dabei auf Erfahrungen im Unterricht stützen. Ein Schüler sprach zu Beginn des Unterrichts in hergebrachter, stark dilettantischer Manier, öde und eintönig „Des Sängers Fluch"; er ist nach einjährigem Unterricht so weit. Rollen in echter leidenschaftlicher und gefühlvoller Charakteristik zu sprechen, er erlebt die wiederzugebenden Gedanken und Gefühle.

Deshalb bin ich überzeugt, das bei jedem phantasiebegabten Menschen — und auch die Phantasie ist wie jedes vernachlässigte Organ zu verbessern — ein überraschender Erfolg zu erzielen ist, in weit größerem Umfange, als man bisher annahm.

Trotz der richtigen Vorstellung von dem beim Registerwechsel eintretenden Vorgang ist es nicht leicht, im Schüler das sichere Bewußtsein vom Kopftongebrauch zu erwecken. Gewöhnlich weiß er ihn von dem im piano gesprochenen hohen Brustton nicht zu unterscheiden, und bringt er ihn endlich, so ist es ein anstrengendes Mittelding zwischen Kopf- und Brustton.

Aus meiner Lehrpraxis kann ich einige Mittel zum Erkennen des Kopftons angeben.

Für diesen Zweck eignen sich die hohen Brusttöne am besten, die ebensogut als Kopftöne gebildet werden können.

Singt man solchen Ton mit der Jedem geläufigen Bruststimme, so bemerkt man außer der starken Resonanz des Brustkorbes auf der vor den Mund gehaltenen inneren Handfläche ein deutliches Wärmegefühl infolge der energisch ausströmenden Luft. Nun singt man denselben Ton *lauter* mit Kopfstimme, sofort hört die Resonanz des Brustkorbes auf und das Wärmegefühl auf der Handfläche verringert sich mit dem schwächer gewordenen Luftstrom. Das Abnehmen der Exspirationsstärke ist auf die veränderte Spaltbildung der Stimmbänder beim Kopfton zurückzuführen. Die Stimmritze ist kleiner geworden und läßt trotz kräftigen Andrängens der Luft von der Luftröhre her, nur eine dünne Luftsäule passieren, der starke Luftdruck vermehrt jedoch die Schwingungen der Stimmbänder, sodaß sie einen starken Ton ergeben. Im Anschluß an den *starken* Kopfton singt man den Brustton *piano*. Da die Stimmritze sich hierdurch verlängert

und die Exspiration stärker erfolgt, so erhöht sich das Wärmegefühl auf der Handfläche wieder bedeutend. Der Lehrer wird dieses Experiment zuerst vormachen und dabei die Handfläche des Schülers benutzen. Diesem wird alsbald klar werden, daß bei dem mittleren Ton, dem starken Kopfton das Hauchgefühl sehr gering ist gegenüber dem leisen Brustton, und kann danach selbst urteilen, ob die eine oder andere Tonbildung stattfindet.

Ein anderer Weg ist der: man fühlt mit der Hand am Halse, ob beim Singen eines Brusttones und darauf folgender Oktave, die gewöhnlich schon Kopfstimme verlangt, der Schildknorpel zurück und nach oben geht, oder nach vorn drängt. Denn sehr oft will man den Kopfton, dessen Höhe das Ohr deutlich merkt, mit den Mitteln des Brusttones bringen. Bei einem solchen Verfahren heben die Muskelwirkungen sich gegenseitig auf, denn der vorgehende Schildknorpel zwingt die an seiner Innenseite befestigten Stimmbänder zur Längsspannung, während gleichzeitig dieselben Muskeln bemüht sind, einen teilweisen Verschluß der eigentlichen Stimmritze herzustellen. Dieses Bemühen fördert einen gequälten heiseren Ton zu Tage.

Oder aber man wählt einen dritten Weg: der Einsatz des Brusttones kann vermöge der Stimmbandstellung von einem vernehmbaren Hauch, dem „h" begleitet sein; der Kopfton vermag ein „h" nicht herzustellen, da die Stimmritze zu klein ist, um mit der „Hauchstellung" verwandte Züge aufzuweisen. Ist man demnach im Stande, den vermeintlichen Kopfton mit einem Hauchgeräusch zu begleiten, dann ist es sicher ein Brustton, anderenfalls kommt bei aller Anstrengung kein „h" zu Tage. Nach gewonnener Erkenntnis vom Charakter des Kopftons geht man an die praktischen Übungen zur Beherrschung der Register in folgender Reihenfolge: die Brustlstimmlage wird vom Mittelton aufwärts, Ton für Ton unter Benutzung sämtlicher Grundvokale und Umlaute ausgebildet, sodaß jeder Ton gleich dem anderen in Bezug auf Dauer, Stärke und Reinheit ist. An der Grenze der Kopftonregion angelangt, geht man zum Mittelton zurück und bildet zu ihm die Oktave in einem Atemzuge, wobei der Mittelton piano eingesetzt, schnell bis zum forte anwächst um im decres-

cendo an der Verbindungsstelle beider Töne pianissimo auszuklingen und die Oktave in gleichem pianissimo anzusetzen hat und sich dann, bis zum forte steigend, wieder im pianissimo verliert.

Versagt durch die Umschaltung des Registers der präzise Oktaveinsatz und werden unschöne Verbindungstöne hörbar, so thut man gut, zuerst bei angehaltenem Atem, während einer winzigen Pause, die Umschaltung vorzunehmen. Das Anhalten des Atems ist nötig, um den Luftdruck gegen die Stimmbänder und damit eine unnütze Anstrengung zu vermeiden. Sobald ein sicherer und genauer Stimmübergang gewonnen ist, schließt man während desselben Atemzuges die untere Oktave an, geht also wieder in den Brustton zurück.

Sind diese Übungen mit dem Vokal „a" geglückt, wiederholt man sie mit sämtlichen anderen Vokalen und Umlauten.

In der Rede sind die Vokalverbindungen mannigfach; es ist nicht genug die Vokale einzeln, sondern in ihren möglichen Zusammensetzungen an den Registerwechsel zu gewöhnen; das erreicht man durch die Vokale in folgender Anordnuug

I.	a	(Mittelton)	e	(Oktave)	i	(Mittelton)		
	e	„	i	„	o	„		
	i	„	o	„	u	„		
	o	„	u	„	a	„		
	u	„	a	„	e	„		
	a	„	e	„	i	„	u. s. w.	
II.	u	„	o	„	i	„		
	o	„	i	„	e	„		
	i	„	e	„	a	„		
	e	„	a	„	u	„		
	a	„	u	„	e	„		
	u	„	o	„	i	„	u. s. w.	

Die nächste Übung würde das Aufrücken der Töne um je einen halben Ton, bis zur Stimmgrenze sein. Daran schließen sich die schwereren Übungen in umgekehrter Tonfolge; also Kopfton — Brustton (Oktave) — Kopfton.

Zu der Frage nach der Wichtigkeit der Registerbildung sei bemerkt, daß unsere Rede sehr häufig sich in Oktaven bewegt,

z. B. bei interjektionalem Gebrauch. Auch andere Intervalle kommen häufig vor z. B. Quinten, Terzen; wie denn der Dreiklang eine bedeutende Rolle spielt. Ein Beispiel für Viele: der 90. Psalm beginnt mit den Worten: „Herr Gott Du bist unsere Zuflucht für und für." Die Worte: „Herr", „Gott", „Du" gehen bei beseelter Sprache genau im Dreiklang aufwärts. Der innerlich erregte Sprecher geht oft plötzlich in besonders scharf accentuierten Wörtern ff. nach oben in die Kopftonregion; bildet er den Ton falsch, so ist eine Heiserkeit die urplötzliche Folge; die Erfahrung wird wohl Jedermann schon gemacht und sich dabei höchlichst über diese unerklärliche Thatsache gewundert haben. Namentlich tiefe Stimmen werden davon betroffen.

Zur Verhütung dieses Übelstandes lasse ich eine weitere Übung vornehmen, indem ich jene Brusttöne, deren Höhe auch Kopftonbildung zuläßt (es sind gewöhnlich drei bis vier) je in den Registern abwechselnd, kontinuierlich sprechen lasse, ohne den Atem und den Stimmton aufzuheben. Dabei ist äußerlich die Toneinheit nicht unterbrochen, der Hörer glaubt nur einen Ton zu hören, während in Wirklichkeit die Stimmbandmuskeln sich bald zur Brust- bald zur Kopfstimmritze stellen.

So ist eine Erleichterung für die Modulation vorgesehen. Der Beginn von „Des Sängers Fluch" bietet hierfür den Beleg.

„Es stand in alten Zeiten ein Schloß, so hoch und hehr,
Weit glänzt es über die Lande bis an das blaue Meer,
Und rings von duft'gen Gärten ein blütenreicher Kranz
Drin sprangen frische Brunnen im Regenbogenglanz."

Die zwei ersten Verse gelangen im Brustton zur Wiedergabe. Die heitere Ferne, welche die Worte „blaue Meer" erschließen, treibt den Ton etwas in die Höhe, veranlaßt zu einer leuchtenden Vokalklangfarbe; deshalb wird der helle Eigenton von „e" im Stimmton aufgesucht, d. i. ein hoher Brustton.

Vom dritten Verse an verliert die Schilderung an Größe und Weite und gefällt sich im Ausmalen des Lieblichen; vor unserer Phantasie ersteht eine holde Kleinwelt, reizende Statuen unterbrechen das vorwaltende Blattgrün, weite Durchblicke lassen duftige, von zartem Nebel umsponnene Fernen erscheinen und wie

ein Schleier liegt über dem Maigrün der Bäume die Blütenpracht unter blauendem Himmel. Die Kopfstimme giebt der Modulation durch ihre Weichheit die symbolisierenden Töne; von den langsameren Schallwellen des Brusttons und der Schwere der Resonanz befreit, leuchten und blitzen die hellen Vokale auf, so leicht und fröhlich, wie glitzernde Sonnenstrahlen, die durch ein dichtes Laubdach fallen.

Der Übergang von „Meer" zu „und" würde bei dem tiefen Eigenton des „u" recht eckig und stoßweise ausfallen ohne die auf Grund unserer Übung erlangte Fähigkeit: während eines Tones von der Brust- zur Kopfstimmlage hinüber zu gleiten. Wir setzen also „Meer" im hohen Brustton ein und gehen mit der abnehmenden Atemkraft unvermerkt während des „e" in den Kopfton über und können nun das „und" ebenfalls leicht im Kopfton anschließen.

Den Oktavenübungen, die gleichzeitig den Stimmumfang nach oben und unten erweitern, schließen sich andere Intervallübungen an, bis von dem Schüler ein leichter, klangschöner Anschlag jedes von der Ohrphantasie beliebten Tones erreicht ist. Unser Ohr ist inzwischen befähigt worden, strenge Kritik an die von uns selbst produzierten Klänge und Geräusche zu legen, und, die in der Phantasie aus den geheimnisvollen Gründen der Seele auftauchenden Bilder in schöner Art, durch den Willen, in den Sprechwerkzeugen, in gleichartige Tonmalerei umzusetzen, und somit einen richtig symbolisierenden Sinnton, die gute Modulation, die Wortmelodie, auszuprägen.

Wir stehen jetzt auf dem Boden der zwanglos und regelunbewußt schaffenden Kunst. Es darf niemand glauben, der Sprechkünstler frage bei jeder Silbe, bei jedem Satz ängstlich nach der Regel. Die Technik gehört, wie Palleske sagt, in die Welt der Zwecke. Ist die Technik erlernt, so stellt jedes Werk wieder die ihm eigentümlichen Zweckforderungen auf. Jedes Kunstmittel, vom einfachsten aufwärts, muß dem Jünger der Kunst zuerst Zweck sein, um höheren Kunstzwecken als Mittel dienen zu können. Vom fertigen Künstler freilich werden die meisten dieser Zweckreize ebensowenig empfunden, wie bei der Bewegung des Gehens.

Ähnlich wie mitklingende Töne nicht mehr einzeln, sondern als ein Klang gehört werden, geht im Schaffen der Phantasie die Welt der Zwecke unter."

Ich füge als Antwort auf die oft gehörte Frage, wie denn die Menge von gleichzeitig zu erfüllenden Regeln, die scheinbar die Aufmerksamkeit zersplittern, in die Praxis der Rede zu übertragen sei, hinzu: das gut vorgebildete Ohr giebt den untrüglichen Warner ab; es wird jede falsche Anwendung der Sprache anzeigen, dagegen sich befriedigt fühlen, wenn keine das beflügelte Walten der Phantasie hemmenden Reibungen und Störungen vorkommen. Die eifrige Arbeit im Studierzimmer wird auch ohne theoretische Erklärung die Thatsache der leichten Regelanwendung darthun.

Bevor wir zu dem Gipfelpunkt sprachlicher Darstellung in der improvisierten, d. h. unvorbereitet gesprochenen Rede des täglichen Lebens gelangen, muß das Formgefühl, die Umsetzung von Gedanken und Empfindungen, durch richtige Wahl der Klangfarbe, des Rythmus, des Tempos, durch Übungen aus dem Bereich der Dichtkunst erreicht werden. Ein riesengroßes Gebiet thut sich bei dieser Vorstellung vor uns auf. Wohl lassen sich auch hier zahlreiche Regelgruppen aufstellen, aber weil das individuelle Empfinden überwiegt und unzählige Ausnahmen erzeugt, wollen wir uns auf ein Beispiel aus der Dichtung beschränken und durch dessen eingehende Analyse ein Verständnis gewinnen von der schweren, oft gering geschätzten Arbeit des Sprechkünstlers.

Ich wähle „Die Meersage" von Max Nordau, ein Stimmungsgedicht, das ich sehr oft als Übungsstoff benutzen lasse. Die hier mitzuteilende Vertiefung in die Dichtung ist das Produkt gemeinsamer Arbeit, wie sie seitens einer Schülerin nach meiner Anleitung und Besprechung des Gedichts von der betreffenden Dame als Aufgabe geleistet worden ist. Dabei ist der individuellen Auffassung freier Raum gelassen; denn die falsche Meinung, als oktroyiere der Sprechlehrer seinen Schülern eine Auffassung auf, kann nur in einem künstlerischen Dingen fremden Kopf entstehen. Freie Bethätigung der Persönlichkeit ist noch immer das oberste

Gesetz aller Kunst gewesen; wo der Individualismus fehlt, tritt das erstarrende Dogma an die Stelle entwicklungsfrohen Kunstschaffens.

Meersage.

Wenn übers Meer die Mitternacht
Hinweht mit sammtnen Schwingen
Und auf dem Schiff zur zweiten Wacht
Die schrillen Glocken klingen;

Wenn ringsum glüht der Ozean
In blauen Feuerzeichen,
Als steckt' er Gräberlämpchen an
Für seine tausend Zeichen,

Sieht man aus des Korallenbaums
Phantastisch wirren Zweigen,
Gleich dem Phantome eines Traums,
Meerkönig aufwärts steigen.

Da bebet leise rings das Meer,
Es tönt wie ferne Glocken;
Die Möven flattern ängstlich her
Und fliegen fort erschrocken.

Die Flut vom Haupt des Königs rinnt,
Zieht um ihn Wogenkreise,
Und wie er brütet, wie er sinnt,
Nennt er viel Namen leise.

Und manchen Schläfer hoch an Bord
Durchschauert bange Ahnung;
Es tönt ans Ohr ihm wie ein Wort
Von finstrer Todesmahnung.

Manch Mütterchen am stillen Strand
Träumt von den fernen Söhnen,
Preßt unbewußt an's Herz die Hand;
Erwacht vom eignen Stöhnen.

Im Traum manch bräutlich Mädchen weint,
Es atmet schwer und bange,
Der stille, bleiche Mond beschein
Die thränennasse Wange.

Meerkönig doch sinnt unverwandt
Bis rot der Tag erglommen,
Und deren Namen er genannt —
Nie sind die heimgekommen. —

Nach unseren Ausführungen, unter Voraussetzung einer fehlerfreien Aussprache der Laute und Lautverbindungen, ist das Gedicht zu studieren hinsichtlich:

I. der Grundstimmung und ihrer Schattierungen;
II. der Accentuierung
III. des Rythmus, des Tempos,
IV. der malenden Klangfarbe (Eigentöne, Tonsymbolik:
V. der charakteristischen Konsonantenwahl.

Wir können in zwiefacher Weise 1.) durch umschreibende Erklärung 2.) durch graphische Fixierung ein Bild von der Vortragskunst gewinnen.

Gesetz aller Kunst gewesen; wo der Individualismus fehlt, tritt das erstarrende Dogma an die Stelle entwicklungsfrohen Kunstschaffens.

Meersage.

Wenn übers Meer die Mitternacht
Hinweht mit sammtnen Schwingen
Und auf dem Schiff zur zweiten Wacht
Die schrillen Glocken klingen;

Wenn ringsum glüht der Ozean
In blauen Feuerzeichen,
Als steckt' er Gräberlämpchen an
Für seine tausend Zeichen,

Sieht man aus des Korallenbaums
Phantastisch wirren Zweigen,
Gleich dem Phantome eines Traums,
Meerkönig aufwärts steigen.

Da bebet leise rings das Meer,
Es tönt wie ferne Glocken;
Die Möven flattern ängstlich her
Und fliegen fort erschrocken.

Die Flut vom Haupt des Königs rinnt,
Zieht um ihn Wogenkreise,
Und wie er brütet, wie er sinnt,
Nennt er viel Namen leise.

Und manchen Schläfer hoch an Bord
Durchschauert bange Ahnung;
Es tönt ans Ohr ihm wie ein Wort
Von finstrer Todesmahnung.

Manch Mütterchen am stillen Strand
Träumt von den fernen Söhnen,
Preßt unbewußt an's Herz die Hand;
Erwacht vom eignen Stöhnen.

Im Traum manch bräutlich Mädchen weint,
Es atmet schwer und bange,
Der stille, bleiche Mond bescheint
Die thränennasse Wange.

Meerkönig doch sinnt unverwandt
Bis rot der Tag erglommen,
Und deren Namen er genannt —
Nie sind die heimgekommen. —

Nach unseren Ausführungen, unter Voraussetzung einer fehlerfreien Aussprache der Laute und Lautverbindungen, ist das Gedicht zu studieren hinsichtlich:

I. der Grundstimmung und ihrer Schattierungen;
II. der Accentuierung
III. des Rythmus, des Tempos,
IV. der malenden Klangfarbe (Eigentöne, Tonsymbolik:
V. der charakteristischen Konsonantenwahl.

Wir können in zwiefacher Weise 1.) durch umschreibende Erklärung 2.) durch graphische Fixierung ein Bild von der Vortragskunst gewinnen.

Die Meersage.

I.

1) Vokale klingen und malen.
2) Consonanten weich, doch deutlich artikuliert!

Wenn übers Meer die Mitternacht — ohne Pause.

kl. Terz — Grundton — tief — kl. Intervall nach oben — schneller — langsam

langsam

etwas höher einsetzen als Nacht.

Hinweht — mit sammtnen Schwingen —

Consonanten malen

a dunkel

(= Schwi—ngen verhallend)

Und / auf dem Schiff / zur zwei / ten Wacht /

mf. Grundton — f. — mf. — f.

(ohne Pause weiter:)

Die schrillen Glocken klingen

(= Glo | cken kli | ngen)

ff. — ff. — mf. — p. — pp.

II.

Wenn ringsum glüht der Ocean —

Grundton — vollklingende Vokale.

In blauen Feuerzeichen

gedämpfter als Vers I.

dur — moll

Als steckt er / Gräberlämpchen an

Grundton — mf. — f. — großes Intervall nach unten — n. tief und langsam (a düster und unheimliche Klangfarbe).

(ohne Pause.) Für seine tausend Leichen.

tief.

p. — langsam; drohend anschwellen

Die Meersage.

I.

W = Windes-sausen, das über die schwarzgraue See fährt. | ü = Wolkenziehen, das dem Mondlicht indirekt mehr Leuchtkraft giebt. | oe = Größe der See, andeutend M. u. r. = Wogentöne. | i = hellere Wolkenstellen, die | in a = völliger Lichtlosigkeit weichen.

Moll { Wenn übers Meer die Mitternacht
Hinweht mit sammtnen Schwingen

h; n; w = Windeswehen langes i u. e = Lichtwechsel | a = Nachtdunkel. | sch; w; ng; n = Verwehen des Windes und verhallende Brandung.

Und / auf dem Schiff / zur zwei/ten Wacht / = Staccato
harter Ton = durchschneidender Kiel u. Wogenprall.

Der Übergang zu dur bezeichnet das Eingreifen der menschlichen Aktion, die das in moll gehaltene Meerweben jäh unterbricht, daher staccato!

Die schrillen Glocken klingen.

Die Schiffsglocken, deren scharfes Läuten am deutlichsten in der Silbe „schril" gekennzeichnet ist, verhallen in der Wasserwüste, so daß mit Schluß der Strophe die Molltonart und damit das Meerweben wieder in der Phantasie sich herstellt.

Zu beachten ist noch der Wellenrythmus; „Wenn", hinweht" — Pause zwischen „Schwingen" und „und", „zur", „die" bezeichnen die Wellenthäler; dagegen „Meer", Mitt", „nacht", „samt", Schwing", „und" (in und auf dem Schiff): „Wahl", schrill", „Glo", „kling", die Wogenkämme. Das Tempo ist ungleich und ebenso in Verbindung damit das p. und f. abwechselnd z. B. in „und auf dem Schiff" und in „zur zweiten Wacht" aufgeregt donnerndes Wellengetöse, sonst langausrollende Wellen.

II.

Wenn ringsum glüht der Ocean

w = Wind. e = Meeresweben. | auflcuchtende Vokale = Aufglühen des Himmels und der See im vollen Mondlicht.

In blauen Feuerzeichen

Drei Diphthonge malen die schwächer und geheimnisvoll blinkende Seeoberfläche.

Als steckt er Gräberlämpchen an

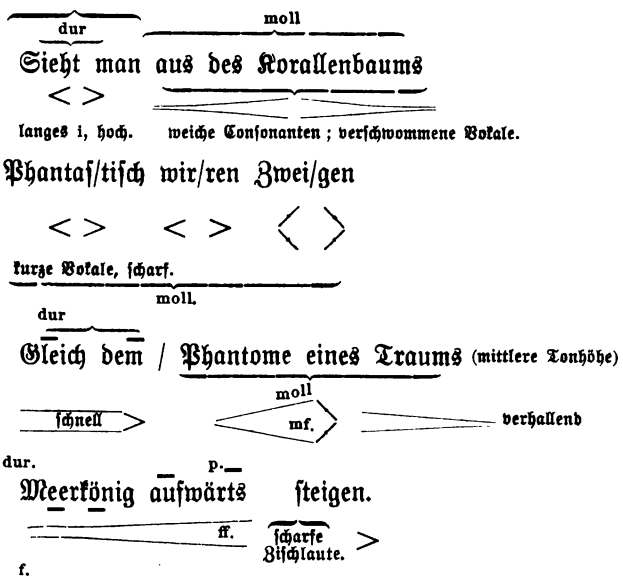
Charakteristisch das Wort „Gräberlämpchen": das Unheimliche, Schauder erregende der nächtlichen, von Schwarzelfen bevölkerten See liegt in der Klangfarbe, die uns in die grausige, gurgelnde Tiefe zu locken scheint, in die das „ä" hinabsinkt.

Für seine tausend Leichen

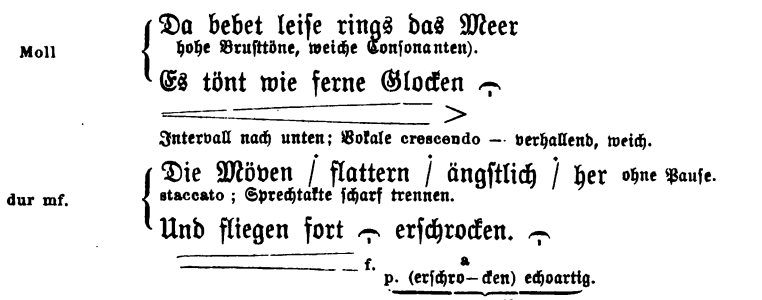
Wellen schließen den gräßlichen Strudel wie von selbst.

Große Woge kommt herangerollt, mächtig und drohend, als ob der Meerkönig drohend sich in der Tiefe rege. Der Mondreflex zeigt der aufgeregten Phantasie in dem hellen Diphtong „ei", — nachdem der Blick erst in das dunkele Wellenthal hinuntergeschaut, das die Riesenwelle in „tau"send geschaffen — auf den Wellenkämmen das Antlitz der Leichen.

III.


dur
moll
Sieht man aus des Korallenbaums
langes i, hoch.
weiche Consonanten; verschwommene Vokale.
ohne Pause.
Phantas/tisch wir/ren Zwei/gen
kurze Vokale, scharf.
moll.
dur
Gleich dem / Phantome eines Traums (mittlere Tonhöhe)
moll
schnell
mf.
verhallend
dur.
p.
großes Intervall nach unten.
Meerkönig aufwärts steigen.
ff.
scharfe Zischlaute.
f.

IV.


Moll
Da bebet leise rings das Meer
hohe Brusttöne, weiche Consonanten).
Es tönt wie ferne Glocken
Intervall nach unten; Vokale crescendo — verhallend, weich.
dur mf.
Die Möven / flattern / ängstlich / her ohne Pause.
staccato; Sprechtakte scharf trennen.
Und fliegen fort erschrocken.
f.
a
p. (erschro—cken) echoartig.
moll.

III.

Sieht man aus des Korallenbaums

Leiser rauschen und rollen die Wogen, als ob die See den Athem anhielte.

Phantastisch wirren Zweigen.

Kurze aufspritzende kleinere Wogen in „Phantastisch" mit einem Erzittern der See verbunden, die sich bekämpfen, künden das Nahen des Meerkönigs.

Gleich dem Phantome eines Traums

Das Getöse wird lauter; längere Wellen. nochmals verfließen sie in „Traums", einen Wirbel bildend.

Meerkönig aufwärts steigen.

Lange Wellen rauschen ununterbrochen in steter Steigerung herauf aus der Tiefe, erreichen in „wärts" den Gipfel der Kraft, zischen furchtbar auf und donnern hinaus in die weite See.

IV.

Da bebet leise rings das Meer.

Das machtvolle Aufbäumen der riesigen Wellen, die das Erscheinen des Meerkönigs begleiteten, verschlingt jedes andere Geräusch; die Wellen verebben allmählich und ein leises Erzittern der See deutet die Nachwirkung der alles beherrschenden Naturgewalt an. Der Rythmus wird langsamer und dementsprechend verliert sich der Ton allmählich ins zarteste pianissimo.

Es tönt wie ferne Glocken

Von fernher im anmuthigen Intervall schlagen tiefere Moll-Töne geheimnisvoll, wehmütig und beängstigend an unser Ohr. Sie erreichen, näher kommend, in „ferne" ihre höchste malende Wirkung und sinken im regelmäßigen Wellenrythmus in Glo—cken in die Tiefe des Eigentons von o. (Eigenton = Intervall e > o.)

Die Möwen flattern ängstlich her

In unregelmäßigem Staccato-Rythmus ist das ängstliche Irren der im Banne der Naturkräfte befindlichen Seevögel angedeutet. Der Accent der Sprechtakte bezeichnet den starken Flügelschlag der Möwe, auf den das bewegungslose Hingleiten des Vogels folgt. Da hier die Aktion von Lebewesen, im Gegensatz zur leblosen Natur, vorliegt, ist der Dur-Charakter in der Tonart geboten.

Und fliegen fort erschrocken.

Die zunehmende Tonstärke bis „fort", das ohne Pause sich steigernde Tempo, markiert das erschreckte Forteilen der Möwen, das Zungen „r" in „fort", mit seinen schnellen Schlägen, versinnlicht diesen Flug besonders gut. Nun tritt eine Pause ein; mit dem stark nachklingenden „fort" verbindet sich in der Phantasie die lebhafte Vorstellung vom Möwenflug; die Pause bringt gleichsam das Echo zurück und das in Moll gehaltene, retardirende „erschrocken" führt den Zauber des Meerwebens wieder herbei.

V.

Die Fluth vom Haupt des Königs rinnt
lange Silben, schwerer Rhythmus
mf.

Zieht um ihn ⌒ Wogenkreise
f. ff. f. mf.

Moll

Und wie er brütet, wie er sinnt
p. tief. dunkler tief hoch
p. f

Nennt er viel ⌒ Namen ⌒ leise.
p. hoch kleine Pause Mittelton leise.
großes Intervall nach unten.

VI.

dur: Und manchen Schläfer, hoch an Bord
Grundton, scharfe Consonanten-artikulation. desgl. kräftig.

moll: Durchschauert bange Ahnung
p. ritard. dunkle Vokale.

moll: Es tönt ans Ohr ihm wie ein Wort
tief mf. f. p. langsam, Vokale werden dunkler.

moll: Von finst'rer Todesmahnung.
p. langsamer Rhythmus
mf.
p. = Vers 2.

V.

Die Fluth vom Haupt des Königs rinnt.

Aus strudelnder Tiefe steigt eine gewaltige Woge auf, schwillt höher und höher, bis sie oberhalb des Spiegels die nebelumwitterte Gestalt des Meerkönigs annimmt. Der Ton verrät in seiner dunklen Färbung, dem unheimlich klingenden crescendo der Vokale das Tosen der See.

Zieht um ihn Wogenkreise.

Die Welle ist nicht leblos, vom Wogengipfel, der mit seinem Schaum und Gischt einer silbernen Krone gleicht, lösen sich Fluten ab, herabrinnend und in Form von weiten Wellenringen auslaufend. Deshalb die schweren Rythmen, das Nebeneinander betonter Silben: „Zieht um ihn",

Und wie er brütet, wie er sinnt.

In großem Intervall wendet sich die Tonrichtung dem tiefen Eigenton zu, dem u und aus der grausigen Tiefe leuchtet das hellere ü auf wie kaltes, mattes Lachen des Dämons beim Verschieben der dunklen Wolkenschichten. Das verderbenbringende Walten des Meerkönigs findet sofort Ausdruck, denn aus dem fahlen, gelblichen Dämmer, der in den kochenden Strudel hinabsehen ließ, steigt jetzt, gewaltig sich reckend, lüstern nach oben greifend, eine Welle auf, um scharf und schroff zu zerspritzen. Die Eigentonrichtung hebt sich bis zur höchsten Stufe = „i", scharf zischt das „s". Die Consonanten müssen ebenso wie die Klangfarbe der Vokale gefühllose, grausame Freude des Dämon ausdrücken.

Nennt er viel Namen leise.

Erwartungsvoll bleibt der Ton in der Höhe bis „viel", dann öffnet sich in jähem Absturz zum „a" mit tiefem Stimmton eine entsetzliche Wogengruft, das Wort „Namen" einschließend und schließt sich wieder; die Wellen rauschen regelmäßig und wie Totenklage leitet das „leise" wieder über in das harmonische Meerweben.

VI.

Und manchen Schläfer, hoch an Bord.

Nach großer Pause beginnt in gänzlich veränderter Tonart (dur) der zweite Teil des Gedichts; wir werden aufs stolze Schiff geführt, das sicher und keines Unglücks gewärtig flott die Wellen zerteilt.

Durchschauert bange Ahnung.

Der Schläfer schreckt auf, vom Anprall der Wellen an die Schiffswand erwachend, horcht auf die grausige Musik der wie Ungeheuer sich heranwälzenden, gierig hoch leckenden Wogen. Der dumpfen alpartigen Stimmung entspricht die dunkele und dabei halblaute, ängstliche Klanggebung; besonders „Ahnung" wird wie eine dunkele Drohung, die als Welle in breiten Rythmen anschwillt und in gespenstische Nacht sich verliert, erst drohend „Ah" — dann klagend „nung" gesprochen.

Es tönt ans Ohr ihm wie ein Wort.

Die Wellen donnern mächtiger gegen den Schiffskörper; den Schläfer packt plötzlich der Gedanke ans Sterben vor der Zeit; demgemäß beschleunigt sich das Tempo, die Klangstärke vermehrt sich.

Von finst'rer Todesmahnung.

Die Phantasie des Schläfers teilt sich in diesen drohenden Tönen dem Hörer mit. Während das Schiff mühsam durch die rollende See stampft, sieht er nur die gespenstigen Arme des Meerkönigs aus der schwarzen feuchten Tiefe nach sich greifen: in „Todesmahnung" ist dieser Vision der rechte symbolisierende Ausdruck zu geben.

VII.

dur: Manch Mütterchen ⌒ am ſtillen Strand
weich, helle Vokale.
ohne Pauſe. Träumt von den fernen Söhnen
langer Diphthong äu ⌒ moll dur
p.
dur: Preßt / unbewußt / ans Herz / die Hand /
| = staccato; halbharte Conſonanten.
crescendo durch erhöhte Spannung nicht durch Tonſtärke hoch
dur: Erwacht ⌒ vom eignen Stöhnen.
ſcharf, ſchnell. langſame Rythmen; moll, verhallend.

VIII.

moll: Im Traum manch bräutlich Mädchen ⌒ weint
mf. < f. ſchneller, heller; dur > p. langſam, moll.
moll: Es atmet ſchwer / und ban/ge
ſchwerflüſſige Sprechtakte, gedämpft.
p. mf.
dur: Der ſtille, bleiche Mond beſcheint
helle Vokale. o=ooo ritard.
Die / thränennaſſe Wange. ⌒ ⌒
dur moll, vibrierende Vokale,
Intervall langſam.
nach unten.

VII.

Manch Mütterchen am stillen Strand.

Nach einer Pause steigt vor dem geistigen Auge des Sprechers ein Bild auf, das sich zuerst hell und leuchtend aus der schwülen, verdüsterten Stimmung abhebt. Weich, hell und sanft setzt der Kopfton ein, und im i des Wortes „still" erinnert er in seiner Weichheit und Reine an das Lichtlein in der kleinen Strandhütte des Mütterchens.

Träumt von den fernen Söhnen.

Im Bannkreis des lieblichen Idylls waltet auf Gottvertrauen gegründeter Friede, so daß schöne Träume die Alte in den Schlaf hinüberführten. Nur einen bangen Atemzug vernehmen wir in „fernen"; er gilt dem Weh der Mutter über die Trennung.

Preßt unbewußt ans Herz die Hand.

Aber selbst in dies Asyl des Friedens dringt der dämonische Einfluß des Meerkönigs; höhnisch raunt ein Schwarzelf, der von der See im Abendnebel hereingekommen, der friedlich Schlafenden die Mär vom Untergang ihrer Söhne zu; der unregelmäßig und schneller jagende Pulsschlag ist im staccato angedeutet.

Erwacht vom eignen Stöhnen.

Das crescendo steigert sich ohne Pause bis es das forte in „Erwacht" erreicht hat. Aus den halb geflüsterten verschleierten Klängen des vorhergehenden Verses tritt nun in „Erwacht" ein greller Wirklichkeitston heraus. Die darauf folgende Pause giebt der Alten die volle Gewißheit und überwunden von der dämonischen Gewalt lauscht sie der dumpf-drohenden Brandung, ihr unheilvolles Geschick im Herzen fühlend.

VIII.

Im Traum manch bräutlich Mädchen weint.

Wiederum erst eine Pause. Der Hörer erwartet ein neues Beispiel vom grausamen Walten der See und er hört auch aus dem schwermütigen dumpfen Akkorden des Anfangs die Bestätigung hierfür heraus. Die Phantasie zaubert ein ähnliches und doch anderes Bild herauf. Im traulichen keuschen Kämmerchen liegt auf dem Lager das „bräutliche Mädchen" in der Vollkraft des Lebens und — der bisher freudig bewundernde Ton schlägt ins Gegenteil um — „weint", der tückische Traumgott ließ auch sie den Wellentod ihres Geliebten schauen.

Es atmet schwer und bange.

Die Jugendkräftige hat einen volleren Pulsschlag als das Mütterchen und ihr Busen bewegt sich elastisch und stark, wenn auch unregelmäßig, wie sie der brandenden See lauscht. Gleichzeit vernehmen wir, unbewußt bisher den Wellenrythmus auf uns wirken lassend, das Wellenspiel wieder.

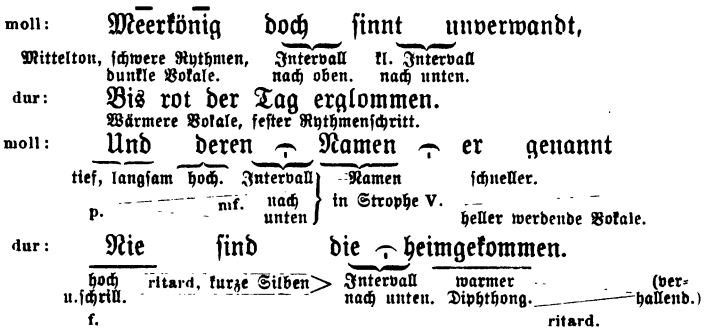
Der stille, bleiche Mond beschein.

Wie mitleidslos und höhnisch klingen die Vokale i, o und die Diphthonge ei bei harter Aussprache ans Ohr; man glaubt den Mond grinsen zu sehen, in der Freude über die Opfer der Elemente.

Die thränennasse Wange.

In natürlicher Reaktion stellt sich das Mitleid der Hörer ein; er betrachtet das arme gequälte Mädchen und das Vibrieren der Stimme im Verein mit der dunkel und dunkler werdenden Klangfärbung ist ebensowohl Ausdruck für den in lichtlose Verzweiflung versinkenden Schmerz der Braut, als er den Hörer zum intensiven Miterleben zwingt.

IX.


moll:
Meerkönig doch sinnt unverwandt,
Mittelton, schwere Rythmen, dunkle Vokale.
Intervall nach oben.
kl. Intervall nach unten.
dur:
Bis rot der Tag erglommen.
Wärmere Vokale, fester Rythmenschritt.
moll:
Und deren Namen er genannt
tief, langsam
hoch.
Intervall
Namen
schneller.
p.
mf.
nach unten
in Strophe V.
heller werdende Vokale.
dur:
Nie sind die heimgekommen.
hoch u. schrill.
ritard. kurze Silben
Intervall nach unten.
warmer Diphthong.
(verhallend.)
f.
ritard.

IX.

Meerkönig doch sinnt unverwandt,

Starr und unerschütterlich setzt – wiederum nach einer langen Pause — der Ton in schweren Mollakkorden ein; das unheimlich aufbrausende Meer mit der phantastisch geformten Korallenklippe, die dem Schiffe Gefahr bringt, nimmt wieder unsere innere Anschauung gefangen. Immer gewaltiger wird der Sturm, immer unheimlicher die symbolisierenden Klangfarben in ihrer Wirkung.

Bis rot der Tag erglommen.

Am Horizont leuchtet es auf; der dunkelste Eigenton „u", der bisher zur malenden Schilderung herangezogen wurde, fehlt in diesem Verse gänzlich, aber im „o" ist noch genügend das ungewisse, fahle Licht geschildert, das über der aufgeregten, schäumenden See aufgeht.

Und deren Namen er genannt,

Da verliert sich, vor dem Tage flüchtend, die gespenstige Gestalt des Meerkönigs; er sinkt in die Tiefe (u) und wie sattes Behagen über die zahlreichen Opfer der See klingt von unten herauf das Wort „Namen", diesmal wie ein Todesurteil.

Nie sind die heimgekommen.

Kurze Pause. Wie ein Echo dringt an unser Ohr der Wiederhall des Verzweiflungsgeschreis der versinkenden Mannschaft. Der Rythmus ebbt und nachdem in „heim" nochmals das stille, friedliche Bild der Heimat halbdeutlich auftaucht, verliert sich der Ton in ödes Grau.

Noch ein Wort über die leidigen Ausdrücke: „recitieren und deklamieren", deren einseitige Anwendung so oft schon Streit erregt hat. Unter „Recitieren" versteht man gewöhnlich eine die Affekte nur andeutende Wiedergabe, die sich zur volltönigen, dramatischen Deklamation wie der Zither- zum Harfenklang verhält. Besonders für die Schulen ist nun aus pädagogischen Gründen das Recitiren als alleingültige Sprechart festgehalten worden. Nichts zeigt deutlicher die Notwendigkeit einer durchgreifenden Sprechreform in der deutschen Schule, als dieses den Kern des geläuterten Sprechens nur streifende Gesetz. Mir will es scheinen, als ob hier aus der Not eine Tugend konstruiert ist; denn die guten Sprechmuster des Lehrers werden vom Kinde nie als theatral übertrieben, sondern als eine dem Inhalt, der doch auch in der Kindesphantasie Gestalt gewinnt, durchaus notwendige und entsprechende Form empfunden.

Wildes regelloses Schweifen der Phantasie ist dann nur vorhanden wenn sie nicht methodisch gezügelt ist und ihre Vorstellungen, statt sich zu bewußter innerer Anschauung herauszuarbeiten, in unklarer Gefühlsduselei stecken bleiben. Eine sachliche Entwicklung der Sprechkunst, natürlich in den für den Kinderverstand gezogenen Grenzen, wirkt als ernste Zucht des Phantasielebens, ist eine Arbeit, keine unkontrollierbare und deshalb die Eitelkeit und den Neid nährende Sonderbegabung mehr.

Wer meinen Darlegungen aufmerksam gefolgt ist, weiß nunmehr, daß Accente und Klangfarben ohne kräftigen seelischen

Impuls nicht nur verblassen, sondern verschwinden und anderen akustischen Erscheinungen Platz machen; und infolgedessen andere Wortmelodien erzeugen, die in Bezug auf die Dichtung geradezu fälschende Dissonanzen zeitigen: so z. B. als ob ein Walzer von Strauß in der Art des Chopinschen Trauermarsches gespielt würde. Die Wiedersinnigkeit in der Musik liegt auf der Hand; die Sprache ist uns ihrem innersten Wesen nach bislang zu fremd gewesen, um sofort paradoxe, aber alltäglich vorkommende Erscheinungen der Art überhaupt zu erkennen. Fast Jedermann in Deutschland fühlt sich zum sprachlichen Kritiker berufen, aber selten kommt Jemand das Bewußtsein, daß hierzu in erster Linie ein gründliches Studium der Sprechkunst Voraussetzung sein muß!

Wir wollen die allein für die Wiedergabe von Dichtungen geltende Forderung kurz dahin präzisieren:

Bei einem korrekten Vortrag hat unter allen Umständen die Form dem Inhalt zu entsprechen.

Die seelische Energie, mit der der Dichter das Wunder der poetischen Vision in sich und auf sich wirken ließ, diktiert das einzig richtige Sprach- und Sprechgewand. Die subtilen und dabei philiströsen Unterscheidungen, die auf Grund der später erfolgten toten graphischen Wiedergabe einer Dichtung von der hausbackenen Nüchternheit vorgenommen werden, fälschen und vergiften diese Dichtung: sie sind gleichsam geistige Mordversuche.

Um nun aber nicht mit solch geharnischten, aus dem Eifer für meine herrliche Sache entspringenden Ausdrücken zu schließen, soll noch der Schlußstein der Methode berührt werden.

Sind nämlich Übungen aus den verschiedenen Gattungen der Poesie, abschließend mit der dramatischen Rede, gemacht worden, so kommt zuletzt die Prosa, um derentwillen die lange Exkursion ins Wunderreich der Dichtung unternommen wurde, wieder zum Recht. Erzählungen, Märchen, moderne Lustspielscenen bilden die Übungsstoffe, und ganz zum Schluß findet eine Übertragung in die zwanglose Unterhaltung, gewissermaßen die improvisierte Lustspielscene statt.

Bei gewissenhaftem, mit Lust vollendetem Studium, das vom Tage anfangs eine halbe, später erst eine ganze Stunde häuslicher

Übung, noch dazu in gesonderten Abschnitten, verlangt, ist ein dauernder Gewinn fürs ganze Leben zu erreichen. Dazu beizutragen habe ich mir zur Lebensaufgabe gestellt, und ich hoffe, daß eine volle, die ganze Manneskraft fordernde, treue Hingabe an die ideale Mission der Pflege der Sprechkunst dazu beitragen wird, die Kunst der Rede in unserem Volke wieder heimisch zu machen.

Druckfehlerberichtigung.

Seite 26, Zeile 21:

statt: Die Zungenränder schließen an den Seiten wiederum die Luft ab und eine in mouillierter Form gestaltete Rinne zeigt dem Luftstrom den Weg nach der von den Schneidezähnen und der Vorderzunge gebildeten Austrittsöffnung

muß es heißen: Die seitlichen Zungenränder bilden mit den Backzahnalveolen keinen Verschluß; vielmehr passiert auf beiden Seiten der Luftstrom ungehindert.

Seite 29, Anmerkung:

statt: im Auslaut ist stets „g" vor a, o und u = ch

muß es heißen: im Auslaut ist stets „g" nach a, o und u = ch.

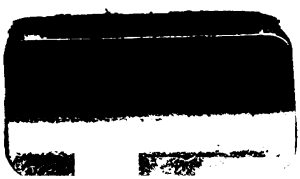
Seite 30, Anmerkung:

statt: . . . der statt siegen „siejen" sprechen läßt

muß es heißen: . . . der statt siegen auch „siejen" sprechen läßt.

Yc 52655

M87932

PF3120
L6

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY